



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Hans Bischoffshausen
und der Einfluss von Musik auf sein Schaffen“

Verfasserin

Clara Kaufmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte UniStG

Betreuer:

Doz. Dr. Werner Kitlitschka

HANS BISCHOFFSHAUSEN
UND DER
EINFLUSS VON MUSIK AUF SEIN SCHAFFEN

INHALTSVERZEICHNIS

HANS BISCHOFFSHAUSEN UND DER EINFLUSS VON MUSIK AUF SEIN SCHAFFEN	0
INHALTSVERZEICHNIS	1
I. EINLEITUNG	8
1 „Die vier Schizophrenien“	8
II. LEBENSLAUF	12
1 Kindheit / Nationalsozialismus	12
2 Studienzeit / „Sturz in die Malerei“ / Familiengründung	15
3 Paris	18
4 Österreich	20
III. KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG	24
1 Orientierungsjahre in Graz (1947–1951)	24
2 Rückkehr nach Kärnten: „das spielerische Geheimnis von Paul Klee“ (1950-55)	25
3 Auf der Suche nach dem eigenen Stil (ca. 1955 – 1960)	27
3.1 Sandbilder	28
3.2 Fossile Reliefs	29
3.3 Illuminazione della magia/Schriften zur Erhellung der Magie	31
4 Paris	33
4.1 Monochrome Phase	33
4.1.1 Licht	35
4.1.2 Thema	36
4.1.3 Raum	36

5 Papier	38
5.1 <i>Buchgraphiken</i> (1952/53)	38
5.2 <i>Messages de Paris</i> – Schriftbilder (um 1960)	38
5.3 <i>Weiß auf Weiß</i> – Collagen mit Seidenpapier (1959 – ca. 1964)	39
5.4 <i>Papiers sculptés</i> (ab ca. 1962)	39
6 Rückkehr nach Österreich (1971)	40
6.1 Wien	40
6.2 Villach (ab 1972)	40
6.2.1 Kreuze	41
6.2.2 Keuschheitsnégligé	42
6.2.3 Papierarbeiten – <i>Blind</i>	42
IV. MUSIK UND MALEREI: WECHSELSEITIGE BEEINFLUSSUNGEN IM 20. JH.	45
1 Die Bedeutung der Musik für die Abstraktion in der Malerei (am Beispiel des Kubismus)	46
2 Die Bedeutung der Malerei für moderne musikalische Notationssysteme	47
3 Paul Klee	50
4 Piet Mondrian	51
5 Erik Satie	53
6 Anestis Logothetis	55
HANS BISCHOFFSHAUSEN UND DIE MUSIK	59
V. SERIELLE MUSIK	60
1 Was ist serielle Musik?	62
2 Parallelen Serielle Musik – Bischoffshausen	63
2.1 Determination der Elemente	63
2.1.1 Rippen	63
2.1.2 Lochung	64

2.1.3 Pressdruckstellen	64
2.1.4 Spuren, Bahnen	64
2.2 Art der Zeichensetzung	65
2.3 Wissenschaftsanspruch	66
2.4 „Struktur“	68
3 Spuren der seriellen Musik in Bischoffshausers Bildwelt	69
3.1 <i>Fossile Reliefs</i>	69
3.2 <i>Illuminazione della Magia/Schriften zur Erhellung der Magie</i>	69
3.3 <i>Energiefelder</i>	70
3.4 <i>Espace</i>	71
3.5 <i>Papiers sculptés</i>	71
3.6 Kreuz-Serie	71
4 Resümee	72
 VI. KONKRETE MUSIK – GERÄUSCH UND STILLE	 74
1 Gebetstafeln	74
1.2 Visuelle/taktile Gestaltung	75
1.2.1 Krater	75
1.2.2 Schlitzungen	75
1.2.3 „Astlöcher“	75
1.3 Akustische Gestaltung	76
2 Geräusch und Stille in der Musik der Nachkriegszeit	77
2.1 Stille	77
2.1.1 John Cage	78
2.2 Geräusch – Musique concrète	81
3 Bischoffshausen und die Stille	82
3.1 Gebetstafeln	82
3.2 Bischoffshausen und John Cage	83
4 Bischoffshausen und das Geräusch / die Konkrete Musik	90
4.1 Visuelle Umsetzung musikalischer Kompositionsmethoden	91
4.2 „Objets visuels“	92

5 Resümee	94
 VII. MUSIKLANDSCHAFTEN	 95
 1 „Bildnerische Ekphrasis“	 96
 2 Dokumentation	 96
2.1 Umfang und Aufbewahrungsorte der Musiklandschaften	97
2.2 Formales	98
2.2.1 Materialien	98
2.2.1.1 Papier	98
2.2.2 Beschriftung	99
2.2.2.1 Werktitel	99
2.2.2.2 Signatur	99
A) Unterschrift	99
B) Stempel	100
C) Initialen	100
D) Fingerabdruck	100
E) Zeichen	100
2.2.2.3 Datierung	101
2.2.2.4 Schriftliche Kommentare mit Musikbezug	101
A) Jazzmusiker	101
a) Eindeutig	101
b) Vermutet	102
B) Weitere Kommentare mit Musikzusammenhang	102
2.2.3 Ordnung / Nummerierung	103
2.3 Künstlerisches	104
2.3.1 Künstlerische Mittel	105
2.3.1.1 Bleistift	105
A) Linienbündel	105
B) Die „Breitseitenlinie“	105
C) Radierspuren	105
2.3.1.2 Blei- und Filzstift, Fineliner	106
A) Punkt und Pfeil	106
B) Strich und Linie	106
C) Strich und Linie als Zeichnung	107

D) Schrift	107
2.3.1.3 Dispersion, Goldlack, Aquarell	108
2.3.1.4 Relief und Lochung	108
2.3.2 Stilistische Einordnung	109
2.3.3 Untergruppen innerhalb der Serie	111
2.3.3.1 „Breitseitengruppe“ (3.1978)	111
2.3.3.2 „Kalendergruppe I“ (16./17.5.1978)	111
2.3.3.3 „Kopfgruppe“ (8.1979)	112
2.3.3.4 „Chorusgruppe“ (8. 1978)	112
2.3.3.5 „Konzertgruppe“ (78)	113
2.3.3.6 „Grau/Schwarz-Gruppe“ (78)	113
2.3.3.7 Kalendergruppe II (7.? 78)	114
2.3.3.8 Offsetdruck	114
2.3.3.9 Reliefiertes Offset	114
3 Resümee	115
 II. PARTITUREN – ZU <i>BLIND</i>	 117
1 Musikalische Ekphrasis	117
2 Dokumentation	119
2.1 Formales	119
2.2 Musikalische Umsetzung	120
2.2.1 Vorgeschichte	120
2.2.2 Vorgehensweise und „Notenmaterial“ der Musiker	122
2.2.3 Konzerte <i>Zu Blind</i>	123
2.2.3.1 Aufführungsorte und -daten	123
2.2.3.2 Ablauf	124
Seite A	124
1) „Ouvertüre“ (0:00 – 02:30)	124
2) Solopart Schneider	124
3) Solopart Huber (11:00 – 13:15)	124
4) Solopart Karlbauer	124
5) Duo Gitarre/Kontrabass (19:50 – 20:58)	124
6) Duo Flöte/Kontrabass	124

Seite B	124
9) Duo (00:00 – 00:20)	124
10) Freejazz-Improvisation mit Soloteilen (01:30 – 12:27)	125
11) Freie Improvisation (12:58 – 15:15)	125
2.2.3.3 Interpretationsansätze der Musiker	125
A) Solostücke	125
a) Klaus Karlbauer	125
b) Gunter Schneider	129
B) Gemeinsame Stücke	135
a) Duos	135
b) Trios	135
2.2.4 Pressespiegel	135
3 Exkurs	136
3.1 Notenlinienbilder 1983	136
IX. RESÜMEE	138
ANHANG	140
Literaturverzeichnis	141
Abbildungsnachweis	150
Teilwerkverzeichnis Musiklandschaften	153
Abbildungen	
Lebenslauf	
Zusammenfassung	
Dank	

I. EINLEITUNG

Der „Maler“ Hans Bischoffshausen (1927 – 1987) war immer ein Künstler mit großer Offenheit und lebendigem Interesse für andere künstlerische Disziplinen. Ihn ausschließlich als „Maler“ zu bezeichnen fällt schwer, sind die meisten Werke seines umfangreichen Schaffens doch in einem Zwischenreich zwischen Bild, Skulptur und Objekt anzusiedeln. Bischoffshausen war eben mehr als „nur“ Maler, er war Künstler in einem umfassenderen Sinn.

1 „Die vier Schizophrenien“

„Die akademischen Disziplinen der Künste wären für Bischoffshausen ohnedies nicht akzeptabel gewesen“¹ drückt Arnulf Rohsmann, der die bisher einzige umfassende Bischoffshausen-Monographie herausgegeben hat, die Vielseitigkeit des Künstlers aus.

Bischoffshausen selbst beschreibt es folgendermaßen:

„Was mein Buch betrifft und das zweite an dem ich jetzt arbeite, betrachte ich es als meine Schizophrenie (sic!), die ein Pseudonym zur Veröffentlichung braucht. [...] Ich muss euch weiters eine dritte und vierte Schizophrenie beichten, die der Musik und der Architektur.“²

Die vier Schizophrenien des Hans Bischoffshausen also: Malerei, Literatur, Musik und Architektur.

Die Schizophrenie der Malerei ist die mit Abstand bekannteste Bischoffshausens und wird in dieser Arbeit noch ausführlich erläutert werden.

Auch der Literat Bischoffshausen hat in den letzten zehn Jahren vermehrt Aufmerksamkeit erfahren, wurden doch zwischen 1999 und 2004 fünf Bücher nach seinen Manuskripten

¹ Rohsmann 1991, S. 70.

² Bischoffshausen 2009, S. 119 (Brief Bischoffshausens an Ernst Hildebrand vom 14. Juni 1962).

veröffentlicht.³ Es handelt sich dabei um großteils autobiographische Romane und Texte, deren literarische Qualität hoch einzuschätzen ist und die auch über die Grenzen Österreichs hinaus Aufmerksamkeit erfahren haben. So wird Bischoffshausen anlässlich der Publikation seines ersten Romans in der *Neuen Zürcher Zeitung* gefeiert:

„[...] mit den Pariser Aufzeichnungen »Cresyl – die Sonne der Armen« ist mehr als nur ein schreibender Maler, ist eine häretische Stimme der österreichischen Literatur zu entdecken.“⁴ und „Neben seinem umfangreichen bildnerischen hat Bischoffshausen auch ein gar nicht so schmales literarisches Werk hinterlassen, und wie jenes ist auch dieses unverwechselbar, ein Sturmloch gegen die Konventionen, in denen es sich die vermeintliche Avantgarde gerade gemütlich gemacht hatte.“⁵

Der Herausgeber der Bücher, Fred Dickermann, meinte zur Entdeckung der Schriften: „Es war kein Tagebuch. Es war Literatur, klar, hart.“⁶ und in der *Neuen Kronenzeitung* ist gar die Rede von einem „Opus magnum“ des Hans Bischoffshausen, „der als Literat eine wirkliche Entdeckung innerhalb der österreichischen Gegenwartsliteratur darstellt.“⁷

Der Schizophrenie der Architektur hat vor allem der Künstler selbst intensiv Ausdruck verliehen. Er hatte sich zwar 1950 entschlossen, sein Architekturstudium abzubrechen⁸, befasste sich aber weiterhin intensiv mit der Baukunst und vor allem mit Möglichkeiten der Integration von Bildender Kunst in Architektur. Sechs der neun von ihm zwischen 1964 und 1969 verfassten und vertriebenen Zeitschriften „*Bischoffshausen und die Kultur*“ beschäftigen sich intensiv mit architekturtheoretischen Themen. Theorien, die Bischoffshausen wo möglich in Form von in den Bau integrierten Reliefs auch in Praxis umgesetzt hat, sei es für die Chirurgische Abteilung des Landeskrankenhauses in Klagenfurt (1961), für die Eingangshalle des Konservatoriums in Grenoble⁹ (Abb. 1), die Krankenpflegerinnenschule in Klagenfurt (1965), die Schule in Epinay-sur-Seine (1966),

³ Aus denen ich in den einleitenden Kapiteln mehrmals zitieren werde.

⁴ Gauss 1999.

⁵ Ibid.

⁶ Neue Kärntner Tageszeitung 2005.

⁷ Neue Kronen-Zeitung 2005.

⁹ Entworfen 1963/64, realisiert 1967.

den Kelag-Verwaltungsbau Klagenfurt (1968) oder für das Lycée Jeanne d'Arc in Rouen (1971, Abb. 2).

Auch von kunsthistorischer Seite ist Bischoffshausers Architektur-Affinität Beachtung geschenkt worden. So widmet Arnulf Rohsman in seiner Biographie Bischoffshausers „*Modell der Integration*“ ein eigenes Kapitel¹⁰ und im Architekturband des Katalogs zur Kärntner Großausstellung k08 wird der bildende Künstler im Bezug auf seine Vorstellungen von Architektur bereits (und nicht nur) im Vorwort zitiert.¹¹

Fehlt noch Bischoffshausers dritte Schizophrenie, nämlich die der Musik. Ihr ist von wissenschaftlicher Seite her bisher keine Aufmerksamkeit zu Teil geworden und auch Bischoffshausen selbst hat ihr verbal nicht so vehement Ausdruck verliehen, wie seinen anderen Schizophrenien. Begibt man sich jedoch, angeregt durch seine spärlich gestreuten Hinweise, auf die Suche, so trifft man schnell und zahlreich auf musikalische Spuren im bildnerischen Schaffen des Hans Bischoffshausers. Spuren, die zu verfolgen lohnenswert ist, da sie sich durch die gesamte Schaffenslaufbahn des Künstlers ziehen und in immer wieder veränderten Ausdrucksweisen zu neuen Interpretationsmöglichkeiten seines Œuvres führen. Dabei kann man den Einfluss von Musik auf Bischoffshausers Schaffen in vier große Blöcke einteilen:

- 1) Bischoffshausen und die Serielle Musik
- 2) Bischoffshausen und Konkrete Musik / Geräusch und Stille
- 3) Bischoffshausers Musiklandschaften
- 4) Bischoffshausers Partituren

Nach selbigem Schema sind auch die Kapitel des Hauptteils meiner Arbeit gegliedert, dem ich einen einführenden Teil voranstelle. Darin wird dem privaten wie künstlerischen

¹⁰ Rohsman 1991, S. 159 – 168, Architekturschwerpunkt S. 159 – 164.

¹¹ Aigner 2008.

Lebenslauf Bischoffshausers Raum gegeben, sowie ein Überblick über die wechselseitigen Beziehungen von Musik und Malerei in der europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts geboten.

II. LEBENSLAUF

Ich möchte eine Betrachtung der persönlichen Lebensumstände von Hans Bischoffshausen an den Anfang meiner Arbeit stellen, da das Werk eines Künstlers nicht ohne Bezug zu dessen Lebenslauf interpretiert werden sollte (Abb. 3). Außerdem zolle ich damit auch Bischoffshausens eigener Ansicht Tribut, der er immer wieder Ausdruck verliehen hat:

„Die Arbeit aber ist dort, wo der Lebenslauf des Künstlers mit seinen Realisationen identisch ist; der mühevollen Aufbau eines Weltbildes und eines Bildes vom Sinn der künstlerischen Betätigung.“¹²

ooo

„Bischoffshausen war Aristokrat, Anarchist, in Paris nahezu Bettler, Philosoph, Schriftsteller von hohem Rang, Sozialvisionär, Mystiker.“¹³

Er ist einer jener Künstler, die ihr ganzes Leben mit allen Konsequenzen dem künstlerischen Schaffen unterordneten. In Hans Bischoffshausens Fall drückte sich dies besonders drastisch in permanentem Geldmangel aus und in Lebensverhältnissen, die dauerhaft unterhalb des Existenzminimums lagen, was auch ganz direkte Rückwirkungen auf sein künstlerisches Schaffen hatte.¹⁴

1 Kindheit / Nationalsozialismus

Hans Bischoffshausen wurde am 2. November 1927 als Hans Heinrich Willekin, Reichsfreiherr von Bischoffshausen-Neuenrode¹⁵ in Feld am See (Kärnten) geboren. Sein

¹² Bischoffshausen 2009, S. 264, 265 (Brief an Heide Hildebrand vom 17. 10. 1966).

¹³ Bertram Karl Steiner, zitiert nach Messner 1996, S. 8.

¹⁵ Diesen Namen erwähnt Bischoffshausen selbst in seiner Autobiographie: Bischoffshausen 2004, S. 78: „Deshalb nehme ich nun und jetzt meinen Adel wieder auf, den ich vom Prinzip politischer Gleichmacherei her freiwillig abgelegt hatte. Ich heiße also ab jetzt wieder: Hans Heinrich Willekin, Reichsfreiherr von Bischoffshausen-Neuenrode. Was dagegen?“.

Großvater war der evangelische Pfarrer von Feld am See, sein Vater Johannes (Hans) Kurt von Bischoffshausen¹⁶ ehemaliger k. k. Major und als Diplom-Ingenieur in der Wildwasserregulierung tätig.¹⁷ Die Mutter Elisabeth Tillian¹⁸ arbeitete laut Bischoffshausen als Dienstmagd im Pfarrhaus von Feld am See.¹⁹

Hans Bischoffshausen verbringt seine frühe Kindheit und die ersten Volksschuljahre in Feld am See²⁰, einem Ort, an den es ihn immer wieder zurückziehen wird, den er Zeit seines Lebens als seine Heimat empfindet.²¹

1934 verübt sein deutschnational eingestellter Vater einen dilettantischen und erfolglosen Sturm auf den Gendarmerieposten in Millstatt/Kärnten.²² In Österreich unter Strafandrohung, setzt sich die Familie nach Deutschland ab – eine Flucht bei Nacht und Nebel, wie es Hans Bischoffshausen 1962 in *Ein Nachmittag* beschreibt:

„Ich durfte niemandem, wirklich niemandem, keinem Menschen, erzählen, dass wir in der Nacht und im Regen über die Grenze gegangen waren. Mein Vater hatte mir das Versprechen abgenommen. – unter Männern....., hatte er gesagt.“²³

Die Flucht dürfte erst 1935 stattgefunden haben, da Bischoffshausen an anderer Stelle schreibt, seine Familie habe das Dorf verlassen, als er acht Jahre alt war.²⁴ In Deutschland

Bei Messner 1996, S. 8 wird allerdings der Name Hans **Friedrich** Willekin Reichsfreiherr von Bischoffshausen Neuenrode genannt.

Noch eine dritte Namensgebung ist auf der genealogischen Internetseite:

<http://worldroots.com/brigitte/royal/willek/new/xxii.htm> zu finden, wo unter der Nummer 94 lediglich Hans Willekin von Bischoffshausen vermerkt ist.

Auf seinem Grabstein in Feld am See ist Prof. Hans v. Bischoffshausen-Neuenrode eingraviert.

¹⁶ Geboren 1900, siehe <http://worldroots.com/brigitte/royal/willek/new/xxi.htm> Nr. 71.

¹⁷ Rohsman 1991, S. 219.

¹⁸ siehe <http://worldroots.com/brigitte/royal/willek/new/xxi.htm> Nr. 71.

¹⁹ Bischoffshausen 2000, S.22, 23.

²⁰ Bischoffshausen 1987.

²¹ Bischoffshausen 2000, S. 22: „Ich liebte das Tal und ich konnte nicht begründen warum.“

²² Rohsman 1991, S. 219. Es dürfte sich dabei um einen Anschlag im Zusammenhang mit dem Juliputsch von 25. bis 27. Juli 1934 handeln. Näheres siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/Juliputsch>

²³ Bischoffshausen 2000, S. 33.

²⁴ Bischoffshausen 2000, S. 9: „Und jetzt lebte niemand von unserer Familie mehr hier. Nur die Alten erinnerten sich vielleicht noch an meinen Vater und meine Mutter, die von hier wegzogen, als ich acht Jahre alt war.“

betätigt sich der Vater in der „österreichischen Legion“²⁵ und erlangt eine höhere Position in der „Organisation Todt“²⁶, was mit zahlreichen Ortswechseln verbunden ist.

Die Jugend des Hans Bischoffshausen ist vom Zweiten Weltkrieg geprägt, vom Nationalsozialismus, zahlreichen Orts- und Schulwechseln, vom Glauben an Führer und Vaterland:

„Der politische Unterricht war interessant. Wir glaubten an unseren Führer Adolf Hitler und den Sieg der deutschen Wehrmacht, die an allen Fronten den Feind schlug, während die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei an der Heimatfront das deutsche Volk betreute. Ich haßte die Juden, Plutokraten und Spekulanten und die bolschewistischen Untermenschen, wie es Doktor Joseph Goebbels befahl. [...]. Die Juden sind unser Unglück. Alle Räder rollen für den Sieg, ich war hart wie Kruppstahl, zäh wie Leder und flink wie Windbunde und liebte den Führer Adolf Hitler. Jungvolkjugen sind hart, schweigsam und treu.“²⁷

In seinen autobiographischen Romanen *Ein Nachmittag*²⁸ (1962) und *Nachtrag zu Paris*²⁹ (1975 – 1979) arbeitet Bischoffshausen seine Kriegserfahrungen auf. Anhand dieser Texte kann man zahlreiche Schulwechsel und „Karrieresprünge“ des jungen Hans Bischoffshausen im Deutschland des zweiten Weltkriegs rekonstruieren. So besuchte er stets „Nationalpolitische Erziehungsanstalten“ (kurz NPEAs oder Napolas) – „Eliteschulen zur Heranbildung des nationalsozialistischen Führungsnachwuchses“³⁰, in denen Bischoffshausen sich (laut eigenen Aussagen in den oben erwähnten Texten) durch besonderen Ehrgeiz auszeichnete.

Folgende Schulen und Schulwechsel lassen sich anhand *Nachtrag zu Paris und Reise: im LKH. M2*³¹ von 1975 nachzeichnen:

²⁵ „Die österreichische Legion war eine paramilitärische Einheit österreichischer Nationalsozialisten im Deutschen Reich“ aus: http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichische_Legion

²⁶ Bei Rohsmann irrtümlich als „Organisation Tot“ bezeichnet. Näheres zur Organisation Todt siehe: Seidler 1987.

²⁷ Bischoffshausen 2000, S. 64, 65.

²⁸ *Ein Nachmittag* = Bischoffshausen 2000.

²⁹ *Nachtrag zu Paris* = Bischoffshausen 2004.

³⁰ Zitiert aus Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/NPEA>. Mehr zu den NPEAs siehe: Scholz 1973.

³¹ in: Bischoffshausen 2004, S. 20 – 35.

NPEA Berlin-Spandau, NPEA Wien-Traiskirchen (im Alter von 11 Jahren, also 1938), NPEA Spanheim (St. Paul im Lavanttal), NPEA St. Veit bei Laibach, NPEA Schloss Mokritz.

Seine „Karriere“ beginnt er im Alter von etwa 10 Jahren als Jungmann-Gruppenführer, und steigert sich zum Jungmann-Zugführer. Eintritt in die NSDAP. Einberufung zur FLAK-Abwehr als Luftwaffenhelfer 1942 (knapp 15-jährig). 1944 Einberufung zum Reichsarbeitsdienst (RAD). Dritte infanteristische Grundausbildung. HJ Oberscharführer. Einberufung zum Panzergrenadier- und Panzerabwehrausbildungs-Bataillon Augsburg.

Später schreibt er:

„[...] ich habe in verlorenen Positionen durchgehalten, bin auf dem Zahnfleisch marschiert, bis sich der Wind drehte, ich habe nie verleugnet, sondern nur gequält.“³²

2 Studienzeit / „Sturz in die Malerei“³³ / Familiengründung

Nach Kriegsende kehrt Bischoffshausen im Mai 1945 nach Österreich zurück.³⁴ 1937 war die Ehe seiner Eltern in die Brüche gegangen, der Vater hatte abermals geheiratet und bis 1942 mit seiner zweiten Frau Ilse Willvonseder drei Kinder bekommen. In *Ein Nachmittag* behauptet Bischoffshausen, sein Vater sei im Krieg gefallen³⁵, andererseits erwähnt er in einem Brief von 1961, dass sein Vater ihm überraschend Geld geschickt habe³⁶.

³² Bischoffshausen 2004, S. 78.

³³ Bischoffshausen 1987.

³⁴ Auch das dramatische, von Angst begleitete „Heimwandern“ beschreibt Bischoffshausen eindrucksvoll in: Bischoffshausen 2004.

³⁵ Bischoffshausen 2000, S. 107: „...er war vor vielen Jahren im Kaukasus gefallen, und als meine Mutter die Nachricht erhielt, bekam ich Sonderurlaub von der Schule und fuhr nach Karlsruhe, wo sie in einer Zeltbahnfabrik arbeitete.“

³⁶ Bischoffshausen 2009, S. 94 (Brief an Ernst und Heide Hildebrand vom 7./8./9. VI. 1961).

Wie Bischoffshausen damals mit seinen Kriegserfahrungen umging, wie er sich von einem überzeugten Kämpfer für den Nationalsozialismus zu einem gewandelt hat, der letztendlich Anhänger der kommunistischen Idee³⁷ wurde, scheint ihm selbst nicht klar gewesen zu sein:

„Der Krieg lag nun endgültig hinter mir, aber ich betrachtete es doch nicht als Geschenk, lebend herausgekommen zu sein, denn ich verstand nicht viel von dem, was nun vorging und was vorgegangen war.“³⁸

und

„Trotzdem muss in mir irgendetwas Entscheidendes vorgegangen sein, denn ich hatte mich vom Landser zu einem Menschen entwickelt, der ganz gut im Frieden leben könnte, wenn man ihm dafür Zeit ließ.“³⁹

Bischoffshausens Kriegsmatura aus Deutschland wird in Österreich nicht anerkannt, sodass er die 7. und 8. Klasse wiederholen muss⁴⁰. In der Tanzschule lernt er im Frühjahr 1946 seine spätere Frau, die um zwei Jahre jüngere Helene Mereiter kennen und verliebt sich schon in der zweiten Tanzstunde in sie:

„In der zweiten Stunde, als wir mit hochgewinkelten Ellbogen die Linksdrehung übten, bemerkte ich plötzlich, dass der Bindfaden langsam aufging, der die Zeltleinwandhose trug, und dass ich in Merle⁴¹ verliebt war.“⁴²

Ab 1947 studierte Bischoffshausen in Graz Architektur an der Technischen Hochschule⁴³. Begleitet wird die Studienzeit von Hunger und Gelegenheitsarbeiten, so erwähnt Bischoffshausen in *Ein Nachmittag*, dass er unter anderem als Schuttarbeiter tätig war.⁴⁴

³⁷ 1968 tritt Bischoffshausen der Parti communiste français (PCF) bei.

³⁸ Bischoffshausen 2000, S. 19/20.

³⁹ Bischoffshausen 2000, S. 22.

⁴⁰ Messner 1996, S. 7.

⁴¹ In *Ein Nachmittag* (=Bischoffshausen 2000) verwendete Bischoffshausen Pseudonyme: seine Frau Helene heißt im Buch Merle, er selbst Paul, die erste gemeinsame Tochter Friederike nennt er im Buch Agnes.

⁴² Bischoffshausen 2000, S. 56.

⁴³ Bischoffshausen brach das Studium nach fünf Semestern im Wintersemester 1949/50 ab.

⁴⁴ Bischoffshausen 2000, S. 66, 75. Weiters hat er (laut eigenen Angaben) in der Flaschenwaschanlage einer Brauerei gearbeitet, hat Dachböden und Keller für Reichere ausgemistet und zu guter letzt Totenmasken abgenommen.

„Trotz Lebensmittelkarte für Schwerarbeiter, die ich bekam, weil ich schutträumte, litt ich unter Schwindelanfällen und Halluzinationen von gedeckten Tischen mit dampfenden Suppenschüsseln, Fleischtellern und Brot.“⁴⁵

Durch seinen Professor, Kurt Weber, kommt Bischoffshausen erstmals in Kontakt mit der Malerei der klassischen Moderne. Durch ihn begeistert sich Bischoffshausen für die Bildende Kunst, und er ist es auch, der Bischoffshausen prophezeit: *„Sie sind Maler. Sie werden immer Maler sein.“*⁴⁶ Die Konsequenz ist der oft zitierte *„Sturz in die Malerei“*⁴⁷.

1950 heiraten Hans Bischoffshausen und Helene Mereiter und kehren 1951 von Graz nach Feld am See zurück, im gleichen Jahr kommt die erste Tochter Friederike⁴⁸ zur Welt. Schon damals ist die finanzielle Lage der Familie prekär – eine Situation, die symptomatisch für das weitere Leben der Bischoffshausens bleiben wird. 1954 Umzug nach Villach in die *„Höhle der Schwiegermutter“*⁴⁹.

Am 3. November 1955 wird die zweite Tochter, Caroline, geboren. Sie stirbt im Alter von nur 14 Monaten⁵⁰ an den Folgen einer Infektionskrankheit. Ein tragischer Verlust für die Familie, dem Bischoffshausen nicht nur in seinem ersten Buch *Cresyl – Die Sonne der Armen* eine kurze Passage widmet – Caroline wird auch das einzige seiner Kinder bleiben, dass je in Bischoffshausens bildnerischem Werk Darstellung findet. (Abb. 4)

„Ich habe Angst vor dieser Stille weil sie mich daran erinnert, dass meine kleine Maria⁵¹ tot ist und meine Frau kann ich mir gar nicht mehr vorstellen als in schwarzen Kleidern mit

⁴⁵ Bischoffshausen 2000, S. 20.

⁴⁶ Messner 1996, S. 8.

⁴⁷ Bischoffshausen 1987.

⁴⁸ oft auch Hanni, Honey oder Frédérica genannt.

⁴⁹ Messner 1996, S. 8. Es handelt sich um die Wohnung der Eltern von Helene. In dieser Wohnung in Villach lebt heute nach wie vor Helene Bischoffshausen, dort hat sie auch ein Bischoffshausen-Archiv eingerichtet.

⁵⁰ Hierzu gibt es verschiedene Angaben: Helene im Interview mit Messner 1996, S. 9 gibt an, Caroline sei im Alter von 16 Monaten gestorben; Hans Bischoffshausen wiederum spricht in Bischoffshausen 1987 von 13 Monaten. Freitag/Trauhnsig 2007, S.22 ist die Rede von 2 Jahren. Ich habe mich an die Daten gehalten, die auf Carolines Grabstein in Feld am See eingraviert stehen: *3.11.1955, †13.1.1957.

⁵¹ Auch in *Cresyl – Die Sonne der Armen* (= Bischoffshausen 1999) verwendet Bischoffshausen Pseudonyme. Maria steht für Caroline.

*einem bleichen Gesicht und durchsichtigen Schläfen und einem harten Mund, der vielleicht nur noch im Schlaf lächelt.*⁵²

1958 kommt die dritte und letzte Tochter, Julia, auf die Welt.

3 Paris

1959 erhält Hans Bischoffshausen den 1. Joanneumspreis für zeitgenössische Malerei des Landes Steiermark. Durch das Preisgeld und die vermehrten Ankäufe, die der Preis nach sich zieht, kann sich Bischoffshausen seinen Traum, nach Paris zu gehen, erfüllen. Ende 1959 fährt der Maler in die französische Metropole, um einige Monate später seine Familie nachzuholen. Offenbar war ursprünglich wohl nur ein beschränkter Aufenthalt von einigen Monaten geplant⁵³, doch wird die Familie erst 1971 nach Österreich zurückkehren.

Diese Familie lebte allerdings nicht in der luxuriösen Weltstadt Paris, sondern im Paris der Clochards. Das Leben in Frankreich war mehr denn je von „*der Situation unseres Lebens, der Geldlosigkeit*“⁵⁴ geprägt. Hans Bischoffshausen hatte eine Unterkunft in einem Hinterhof des Abbruchviertels der „Glacière“⁵⁵, einem aufgelassenen Kühlhaus, gefunden und dort einen „Schuppen“ notdürftig „*mit Gips, Karton und Wellblech*“⁵⁶ ausgebaut (Abb. 5 und 6).⁵⁷ Die Wände feucht und unverputzt, das Dach undicht, zwei Kanaldeckel vorm Bett, die Nachbarn Randexistenzen der Gesellschaft: Das war die Situation, in der Hans und Helene Bischoffshausen mit ihren beiden kleinen Töchtern bis Mitte 1962 lebten (Abb. 7 und 8). Bischoffshausen reflektiert diese harte Zeit in eindrucksvoller Weise in seinem ersten Roman *Cresyl – Die Sonne der Armen*:

⁵² Bischoffshausen 1999, S.141.

⁵³ Bischoffshausen 2009, S. 15 (Brief an die Familie Hildebrand vom 26.IV. 1960): „*Ich glaube auch, dass ich länger als einige Monate hier sein muss, um meinem bisherigen Leben und meiner Arbeit die Würze zu geben.*“

⁵⁴ Helene Bischoffshausen im Interview: Freitag/Trauhnsig 2007, S. 24.

⁵⁵ Adresse: Paris XIIIème, 93, rue de la Glacière.

⁵⁶ Bischoffshausen 1999, S. 224.

⁵⁷ Vor dem Ausbau hatte der Raum nicht einmal eine Tür, kein fließend Wasser, ein undichtes Dach. Siehe Bischoffshausen 1999.

„Meine Freiheit. Ich denke zum hundertsten Mal darüber nach. Ich habe die Freiheit gewählt ohne Komfort und ohne Regeln und Verbote zu leben und bin dafür dem Terror der Flöhe und dem Schmutz und dem Gestank eines verkommenen Hinterhofes ausgesetzt. Was habe ich gewonnen?“⁵⁸

Trotz der unglaublichen Lebensumstände und der Schwierigkeiten, zwei Kinder in solch einer Ungewissheit großzuziehen, steht Helene, die aus behüteten, bürgerlichen Verhältnissen stammte, zu ihrem Mann und zu dessen Entscheidung für eine Laufbahn als Künstler. Die Differenz von Vorstellung und Realität, die Ernüchterung und der Schock bei der Ankunft in Paris waren allerdings groß⁵⁹:

„Ich kaufte mir ein Paar Stöckelschuhe mit hohen Absätzen und einen Kaminrock aus rotem Samt im Gedanken an die Weltstadt Paris und landete in diesem Loch.“⁶⁰

Nach einer Überschwemmung des Schuppens und einem Großbrand in unmittelbarer Nähe⁶¹ kommt es 1962 zum Abbruch der Glacière – „*aber das Wunder hat sich ereignet*“⁶²: Die Familie Bischoffshausen wird relogiert und lebt von nun an in einer geräumigen, trockenen, warmen Wohnung⁶³ (Abb. 9) mit vier Zimmern, Lift, und sogar Badewanne⁶⁴.

„Als ich die Wohnung sah, dachte ich, ich sei im Kino; es war aber Wirklichkeit. Heli⁶⁵ freut sich sehr sehr sehr und ich mich natürlich auch. Endlich ein trockenes, freundliches Zuhause.“⁶⁶

Was nun folgt, ist eine Zeit auch des künstlerischen Anerkanntseins. Bischoffshausen stellt mit der Gruppe Zero-Avantgarde aus, nimmt an internationalen Ausstellungen teil und

⁵⁸ Bischoffshausen 1999, S. 216.

⁵⁹ Bischoffshausen beschreibt die Ankunft seiner Familie in Paris in „Cresyl“: Bischoffshausen 1999, S. 219 – 236.

⁶⁰ Freitag/Trauhnsig 2007, S. 22.

⁶¹ Siehe Bischoffshausen 2009, S. 121 (Brief an Ernst Hildebrand, 14. Juni 1962) und Freitag/Trauhnsig 2007, S. 22.

⁶² Bischoffshausen in einem Brief an die Familie Hildebrand vom 27. VI. 1962: Bischoffshausen 2009, S. 125.

⁶³ Adresse: Paris XIIIème, 75, Boulevard Auguste Blanqui.

⁶⁴ Welche regelmäßig von Maria Lassnig genützt wurde. Siehe Helene Bischoffshausen im Interview: Freitag/Trauhnsig 2007, S. 24.

⁶⁵ Heli = Helene Bischoffshausen

⁶⁶ Bischoffshausen in einem Brief an die Familie Hildebrand vom 27. VI. 1962: Bischoffshausen 2009, S. 125.

erhält darüber hinaus große Aufträge (darunter auch französische Staatsaufträge) „IN – AN – und UM – Architektur“⁶⁷. Dazu Bischoffshausen:

*„Es geht eine Art Transformation vor sich. Entweder spüre das ICH nur oder etwas tut sich wirklich.“*⁶⁸

Trotzdem bleibt die finanzielle Lage der Familie stets angespannt, wovon in unzähligen Briefen Bischoffshausens an die Familie Hildebrand⁶⁹ immer wieder die Rede ist:

*„Ich arbeite jedoch sehr viel, weil ich den Mut hatte, ganz einfach meine letzten 4000 Schilling in Material anzulegen und genügend Kartoffel und Zwiebel und Haferflocken zu kaufen.“*⁷⁰

Die Geldnot wirkte sich nicht nur immer wieder auf das künstlerische Schaffen Hans Bischoffshausens aus (indem es ihm nicht möglich war, Material zu kaufen oder Bilder auf eigene Kosten zu Ausstellungen zu schicken), sondern auch auf die Gesundheit der gesamten Familie: „Gottseidank ist die scheißige Zeit mit hungrigen Kindern und Brotsuppe vorbei. Es war schon ein bissl unangenehm. Niemand konnte mehr was borgen“⁷¹ und „Die Kinder sind mager und durchsichtig. Hanne hat nicht einmal mehr richtige Unterwäsche und war zum letzten Mal vor sechs Jahren beim Friseur.“⁷² Über den geldlosen Pariser Alltag schreibt Bischoffshausen vor allem in seinem Briefroman *Also lieber Freund*⁷³.

4 Österreich

1971 entschließt sich die Familie zur Rückkehr nach Österreich. Was der Auslöser für diese Entscheidung war, ist nicht ganz klar. Rohsmann sieht in der regressiven politischen

⁶⁷ Bischoffshausen 1987. Vgl. S. 5, 6.

⁶⁸ Bischoffshausen 2009, S. 301 (Brief an Ernst Hildebrand vom 5.11.1968).

⁶⁹ Der Briefwechsel wurde 2009 publiziert = Bischoffshausen 2009.

⁷⁰ Bischoffshausen 2009, S. 221 (Brief an Ernst Hildebrand vom 18. 11. 1965).

⁷¹ Bischoffshausen 2009, S. 96 (Brief an Ernst Hildebrand vom 16.VI.1961).

⁷² Bischoffshausen 2001, S. 225.

⁷³ = Bischoffshausen 2001.

Situation in Paris nach dem „Revolutionsjahr“ 1968 den Grund⁷⁴, andererseits in Bischoffshausens durch ein beginnendes Augenleiden und Alkoholismus beeinträchtigter Gesundheit⁷⁵. Für Helene Bischoffshausen stellt sich die Situation rückblickend nicht so klar dar. Auf die Frage, warum sie Paris verlassen hätten erwidert sie:

„Ich habe lange gebraucht, um darauf eine Antwort zu finden, aber jetzt bilde ich mir ein, ich weiß es. Stutz⁷⁶ wollte nicht mehr im Exil leben. Er hat uns in die Heimat zurückgebracht, in Sicherheit. Seine Krankheit hat ihn damals schon stark beeinträchtigt.“⁷⁷

Seine Krankheit, das ist die Alkoholsucht. In ihrem Artikel *„Helene Bischoffshausen: Ein Leben im Sturzflug“⁷⁸* „datiert“ K. Messner das Leiden vor allem auf die Zeit ab 1971, jedoch war Bischoffshausen schon viel länger dem Alkohol verfallen, wie er es drastisch und gnadenlos detailliert in mehreren seiner Bücher beschreibt. So ist schon in *Cresyl – Die Sonne der Armen*⁷⁹ über die Anfangszeit in Paris die Rede von regelmäßigem, übermäßig hohem Alkoholkonsum.

Fünf Entziehungskuren in 12 Jahren blieben erfolglos:⁸⁰ (Abb. 10)

„Am Ende der vierwöchigen Entziehungskur holt mich Helene ab. Ich bitte sie ins Atelier zu fahren und mich allein zu lassen. Dort besorge ich mir drei Flaschen Rotwein und betrinke mich. Ich weiß nicht warum. Die Sucht war wie eine Wunde wieder aufgesprungen.“⁸¹

⁷⁴ A. Rohsman in seiner Eröffnungsrede zur Bischoffshausen-Ausstellung in der Galerie Vorspann, Bad Eisenkappel (Kärnten) am 27.6.2008.

⁷⁵ Rohsman 1991, S. 168.

⁷⁶ „Stutz“ war Bischoffshausens Spitzname, mit dem ihn all seine Freunde ansprachen. Vgl. Katalog „Stutz“ zur gleichnamigen Ausstellung: Smoliner/Jank/Kravanja 2008 und Messner 1996, S.7.

⁷⁷ Freytag/Trauhnsig 2007, S. 24.

⁷⁸ Messner 1996, S. 9: „Ab nun (Anm: 1971) wird die zweite große Lebensgeißel, der Alkohol, ständiger ungeliebter Gast bei Helene sein.“

⁷⁹ Bischoffshausen 1999.

⁸⁰ Bischoffshausen 2003, S. 139.

⁸¹ Ibid. S. 138.

Der jahrelange Alkoholismus bleibt nicht ohne Folgen. Gesundheitliche Probleme bis hin zum Delirium⁸² und zahlreiche Krankenhausaufenthalte prägen Bischoffshauses Leben ab Mitte der 1970er Jahre.

Im bildnerischen Schaffen thematisiert Bischoffshauses die Sucht kaum, dafür aber umso mehr in seinem literarischem Werk. Umgekehrt verhält es sich mit Bischoffshauses zweitem großen Leiden: der allmählichen Sehnervzerstörung, die schließlich zur Erblindung des Malers führte. Dem Augenleiden sind ganze Werkserien gewidmet, die unter dem Titel *Blind* bzw. *Zu Blind* subsumiert sind.

Bischoffshausen gab dem jahrelangen direkten Kontakt mit PVC-Spachtelmasse die Schuld an der Sehnervzerstörung, wobei in Frage zu stellen ist, ob nicht auch der Alkoholismus und hoher Tabakkonsum einen Beitrag dazu geleistet haben.⁸³

Nach Österreich zurückgekehrt, zieht die Familie nach Wien und versucht, an die dortige Kunstszene Anschluss zu finden – eine Kunstszene, der Rohsman ein äußerst negatives Zeugnis als „*langweilig*“⁸⁴, „*hermetisch*“⁸⁵ und „*selbstgefällig*“⁸⁶ ausstellt. Bald wird Bischoffshausen klar gemacht, dass „*für ihn in Wien kein Platz sei*“⁸⁷.

Als Konsequenz geht die Familie 1972 zurück nach Villach. In St. Martin bekommt Bischoffshausen von der Stadt Villach ein Atelier zur Verfügung gestellt, in dem es einige Jahre lang dienstags offenes Haus beim „*jour fix*“ gibt. Bischoffshausen bringt Schwung ins Villacher Kulturleben⁸⁸, sein Atelier wird zum Treffpunkt der Kärntner Avantgarde (Abb. 11).

Doch beeinträchtigt durch seine Leiden beginnt sich Bischoffshausen zusehends aus dem gesellschaftlichen Leben zurückzuziehen. Mehr denn je sieht er sich als Außenseiter – eine

⁸² Siehe: Messner 1996, S. 10; Smoliner/Jank/Kravanja 2008, S.83; Bischoffshausen 2003.

⁸³ Rohsman 1991, S. 183.

⁸⁴ Rohsman 1991, S. 170.

⁸⁵ Rohsman 1991, S. 174.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Das sagte laut A. Rohsman Ernst Fuchs zu Bischoffshausen. Rohsman 1991, S. 174.

⁸⁸ So drückt es zumindest Grete Leischner im Interview vom September 2008 aus.

Position, die er gleichermaßen „*kultiviert, genossen und gehasst*“⁸⁹ hat. Im Rückblick auf sein Leben und auf der Suche nach einer Erklärung für seine Sucht, findet Bischoffshausen in seinem Außenseitertum den Grund.

*„Unter der Schneelast schert eine der hochschlanken Fichten vor den Fenstern aus der Gruppe rechtsgeneigt heraus. Das bin ich oder mein gestreckter Doppelgänger.“*⁹⁰

Objektiv betrachtet ist dieses Außenseitertum nicht so klar und eindeutig, war Bischoffshausen doch Zeit seines Lebens integrierter Bestandteil gewisser Gesellschaften, wenn auch meist von Subkulturen – seien es nun die Clochards in Paris, die Avantgarde in Kärnten oder die eigene Familie, die trotz aller Schwierigkeiten immer zu Bischoffshausen gestanden ist.

Hans Bischoffshausen stirbt am 19. Juni 1987 im Alter von 60 Jahren im Landeskrankenhaus Klagenfurt.

⁸⁹ Rohsman 1991, S. 198.

⁹⁰ Bischoffshausen 2004, S. 19.

III. KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG

Bischoffshausers Interesse an bildender Kunst wird durch sein Architekturstudium geweckt. Fünf Semester lang studiert er ab 1947 an der Technischen Hochschule in Graz, bevor er sich gegen eine Laufbahn als Architekt entscheidet⁹¹. Doch sein Studium bringt ihn der bildenden Kunst näher, genauer gesagt ist es sein Professor für Zeichnen, Malen und Bühnengestaltung, Kurt Weber⁹², der den Maler in Bischoffshausen entdeckt.⁹³ Durch Weber lernt er die Malerei der klassischen Moderne kennen.

1 Orientierungsjahre in Graz (1947–1951)

„Nach Einführung und Weg über die Impressionisten, Analytischen und Synthetischen Kubismus eröffnet sich das spielerische Geheimnis von Paul Klee“⁹⁴ beschreibt Bischoffshausen seinen 1947 einsetzenden „Sturz in die Malerei“⁹⁵. Die Grazer Jahre gelten der Reflexion der klassischen Moderne mit ihren großen Namen: Picasso, Braque, Arp, Miró, Bissier, Baumeister und Klee.

Es ist ein Interesse an den Problemen der Räumlichkeit, der Körperhaftigkeit und der Fläche, oder wie es Arnulf Rohsman ausdrückt: „das Ineinanderlaufen von Figur bzw. Motiv und Raum“⁹⁶. Anfangs entstehen Kompositionen gegenständlichen Inhalts mit „klassischen“ Titeln wie *Frau im Strandsessel* (1951), *Stilleben mit Flaschen* (1951; Abb. 12) oder *Sessel* (1950), doch zusehends werden Bilder und Inhalte abstrakter, mit Bezeichnungen wie

⁹² Geb. 1893 in Weiz (Steiermark), gest. 1964 in Leibnitz. Studium an der Knirr-Schule in München, Académie de la Grande Chaumière in Paris (bei Fernand Leger und Robert Delaunay), Wiener Akademie der Bildenden Künste. Ab 1945 Lehrbeauftragter an der Technischen Hochschule Graz. Claus Pack beschreibt Weber als „unermüdlichen Experimentator“ und hält dessen (für Österreich) erstaunlich frühe Auseinandersetzung (1936) mit Picasso für „bemerkenswert“. Siehe: Pack 1969, S. 86 und 35.

⁹³ Siehe Zitat S. 16.

⁹⁴ Bischoffshausen 1987.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Rohsman 1991, S. 9.

Qual und Versuchung, Shifbruechig (sic!) (Abb. 13), *Enimanoi* oder *Hier steht geschrieben der Mensch wird kommen und die Brennnesseln werden wachsen* (Abb. 14) (alle 1951).

Diese zweite Phase ist gekennzeichnet durch gegeneinander abgegrenzte Farb-Flächen-Gefüge, rasterartige Vernetzungen und auch zunehmend durch eine Vorliebe für symbolhafte Zeichen und in die Komposition eingefügte Buchstaben.

Die Grazer Jahre dienen Bischoffshausen zur Orientierung in einer ihm bis dahin unbekannten Welt. Die Werke dieser Zeit sind sowohl stilistisch, als auch technisch nicht einheitlich. Es ist ein Experimentieren, ein Erproben, ein Suchen und Finden. Bischoffshausen bedient sich verschiedenster Techniken: von Öl auf Leinwand, Jute oder Hartfaserplatte, über Aquarell, Tusche, Gouache, Bleistift oder Tempera auf Papier bis hin zu ersten Experimenten mit in Lack gemischtem Sand (in *Komposition H*, 1951; Abb. 15) sind der formalen und materiellen Vielfalt keine Grenzen gesetzt.

„Das Spektrum dieser frühen Werke ist ein vielseitiges und reich differenziertes. Die persönliche Empfindung, das intuitiv Erfasste und Eingefangene, stehen im Vordergrund der von großer Subtilität gekennzeichneten, harmonischen Arbeiten.“⁹⁷

2 Rückkehr nach Kärnten: „das spielerische Geheimnis von Paul Klee“⁹⁸ (1950-55)

Um 1952 entsteht eine Reihe von Collagen⁹⁹ in Anlehnung an den synthetischen Kubismus. Mit Materialien wie Schnüren, Dekorstoff, Jute, Sand und Wellpappe auf schwarzem Grund „baut“ Bischoffshausen meist geometrische Landschaften (Abb. 16)

Nun tritt Bischoffshausens Klee-Affinität immer stärker in Erscheinung.

⁹⁷ Baum 1977, o.S.

⁹⁸ Bischoffshausen 1987

⁹⁹ von Bischoffshausen *Materialbilder* genannt

Vor allem um 1954/55 ist die Paul Klee-Reflexion in Bischoffshausens Werk offensichtlich. So orientiert sich der junge Maler nicht nur an dessen Formverständnis, sondern beschäftigt sich auch mit ähnlichen Themen. Bischoffshausens Serie *Maritim*¹⁰⁰ (Abb. 17) verweist eindeutig auf Klees *Fischzauber* und verwandte Bilder aus den 1920er Jahren.

Von nun an herrscht in seinen Bildern das Flächenhafte vor, undefinierte, mehrschichtige Farb Räume, auf denen – im Falle der Serie *Maritim* – Fische und Wasserpflanzen appliziert sind.

Die Vorliebe für das Zeichen, die sich schon in den Grazer Jahren angekündigt hatte, nimmt in der Klee-Reflexion immer mehr zu. Es sind gegenständliche Zitate, die – losgelöst vom konkreten Kontext – als Symbole, Zeichen, „Chiffren“ fungieren. Durch die Abkoppelung aus dem beschreibenden Zusammenhang werden sie selbst zu Abstrakta mit weitem Interpretationsspielraum, manchmal vielleicht auch ohne Bedeutung, auf ihren formalen Wert reduziert. Dazu kommen auch immer öfter schriftähnliche oder runenartige Zeichen, die den Bildern mitunter eine gewisse mystische Ausstrahlung verleihen.

In den meisten Fällen sind Bischoffshausens Kompositionen dezentral, wobei die Geometrisierung der Bildfläche zunimmt. Einerseits sind es oft Dreiecke, Kreise, Quadrate, die auf dem Farbfond zu schweben scheinen, in anderen Fällen ist es der Grund selbst, der von einem rasterartigen Netz überzogen ist – beispielsweise in *Frühes Erlebnis* von 1954¹⁰¹ (Abb. 20), in dem auch die Verwendung der Zeichen beispielhaft zu sehen ist, die hier selbst zum Bildthema werden.

¹⁰⁰ *Maritim* ist der Übertitel für eine Reihe von Bildern mit maritimer Thematik, die jeweils eigene Titel haben, wie z.B.: *Im Wasser* (1954), *Submarine Landschaft* (1954), *Schwebend* (1954).

¹⁰¹ Hier differieren die Bildangaben in den Publikationen. Bei Rohsmann 1991, S. 13 gibt es folgende Angaben zu *Frühes Erlebnis*: „1952, Öl auf Leinwand, 80x60 cm“. Bei Riedmann 2008 sind die Angaben zum Bild sehr anders: „1954, 69x49cm, Mischtechnik/Karton“. Ich bin überzeugt, dass die Informationen aus dem Katalog (Riedmann) richtig sind, da der Künstler selbst das Bild rechts oben signiert und datiert hat, und zwar mit 1954.

3 Auf der Suche nach dem eigenen Stil (ca. 1955 – 1960)

In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre steigt Bischoffshausers Bekanntheitsgrad in Österreich und im benachbarten Ausland. Der junge Maler versucht, über Italien und Slowenien Anschluss an die internationale Kunstszene zu finden. Über die Galerien vor allem in Mailand und Venedig kommt Bischoffshausen erstmals mit aktuellsten Strömungen der Kunst in Kontakt, was sich in seinem eigenen bildnerischen Schaffen niederschlägt. Das Zurückblicken auf die Klassische Moderne und Paul Klee wendet sich zu einem Hinschauen, Experimentieren, Abwägen der gegenwärtigen Kunst und zur einsetzenden Suche nach einem eigenen Stil. Zeitlich parallel oder überlappend entstehen Werke, die unterschiedliche Stile und Tendenzen aufgreifen:

1955 bis 1957 experimentiert Bischoffshausen mit der gestischen Malerei, eine Richtung, die ihn auf Dauer nicht beeinflussen wird. Rohsmann sieht in den annähernd parallel angelegten Linienbündeln, die in jenen Bildern immer wieder vorkommen, die Vorläufer zu den in den *Fossilen*¹⁰² und den Reliefs dominierenden „Rippen“¹⁰³ – eine These, die etwas gesucht wirkt. Bildtitel wie *Himmel, Wasservelt, Raum des Wassers* verweisen auf eine Beschäftigung mit den Elementen, oder besser gesagt mit Elementarem (Abb. 19).

Auch von Jackson Pollock beeinflusste Versuche im Dripping-Verfahren sind für Bischoffshausen nicht zukunftsweisend¹⁰⁴. Im Gegenteil, bald erweist er sich als ausgesprochener Kritiker jener Richtung, wenn er schreibt:

*„Ein neuer Stil wird geboren. Ausstellungsstrategen in Zeitnot giessen Farbe und Verdünnungsmittel auf ihre Tafeln. Die Bilder malen sich selbst, während ihre Schöpfer auf Empfängen, Parties und Tagungen über Autopreise diskutieren.“*¹⁰⁵

¹⁰² Siehe S. 28f.

¹⁰³ Rohsmann 1991, S. 38.

¹⁰⁴ Beispielsweise das Bild *Paris Nuit* von 1954.

¹⁰⁵ H. Bischoffshausen, Tagebuchnotizen 1956/57/58, in: Bischoffshausen 1958, S. 10.

Laut Rohsmann entspricht die Aktionsmalerei (sowohl gestische Malerei als auch Dripping Verfahren) Bischoffshausen nicht, weil sie im Bild nur ein Aktionsrelikt sehe, ihm ginge es jedoch um das Sichtbarmachen der „*Prozessualität des Malvorganges*“, nicht um die „*Umsetzung des momentanen psychischen Befindens*“.¹⁰⁶

3.1 Sandbilder

Zeitgleich zur – für den Maler nicht zufriedenstellenden – Aufarbeitung jener zeitgenössischen Tendenzen entstehen 1956/57 die so genannten *Sandbilder* (Abb. 20). Ein Experimentierfeld, das an erste Versuche mit in Lack gemischtem Sand anschließt¹⁰⁷ und zukunftsweisend für Bischoffshausens weiteres Schaffen sein wird. Eine große Rolle spielt für den Künstler dabei das Kennenlernen des Werks von Antoni Tàpies.

Grobkörniger Sand wird mit Bindemittel gemischt, oft auch gefärbt und meist auf Holz- oder Hartfaserplatten aufgetragen. Dann fügt der Maler Zeichen ein: mit dem Finger wird die Sandmasse eingeritzt oder -gedrückt – ein Vorgang, der zu einem gewissen Grad Verwandtschaft mit der gestischen Malerei aufweist.

Die in den Sand gegrabenen Linien und Druckstellen haben etwas stark Archaisches an sich – eine Mystik, die an früheste menschliche Spuren erinnert. Es ist eine fast unheimliche Bildsprache, die große Direktheit und teilweise auch Brutalität aufweist. Ein Eindruck, der durch die wie eine Putzschicht grob auf den Grund aufgetragene Sandmasse, deren Ränder uneinheitlich auslaufen, und durch in die fernste Vergangenheit weisende Titel wie *Früheste Erinnerungen* (1957) noch verstärkt wird.

„Losgelöst von Inhalten thematischer und literarischer Art (nicht jedoch assoziationsfrei) konzentrierte man sich auf den Umgang mit der Materie selbst, auf den durch Intensität, Eigenwilligkeit und spontane Handschrift geprägten bildnerischen Vorgang.“¹⁰⁸

¹⁰⁶ Rohsmann 1991, S.39.

¹⁰⁷ z.B. *Komposition H* von 1951 – siehe S. 24.

¹⁰⁸ Baum 1977, o.S.

Mit den Sandbildern setzt für Bischoffshausen ein neuer Zugang zur Auseinandersetzung mit Strukturen und Raum im Bild ein. Es ist die Beschäftigung mit dem nun tatsächlich dreidimensionalen Bildraum – dem Relief. Das Einritzen der Sandmasse und dadurch Freilegen bzw. Entdecken des darunter liegenden („verborgenen“) Bildgrunds bringt eine Sphäre des Geheimnisvollen, des „den Dingen auf den Grund Gehens“ und stellt auch eine Vorstufe der später einsetzenden Verletzung des tatsächlichen Trägermaterials dar.

„Hier kippt die Vergänglichkeit unfixierter Spuren im Sand in die Zeitlosigkeit der Archaismen mit ihrer latenten Herausforderung zur Vergegenwärtigung.“¹⁰⁹

3.2 Fossile Reliefs

Zeitgleich zu den Sandbildern entwickelt Bischoffshausen 1956 seine *Fossilen Reliefs* (Abb. 21). Auch hier wird eine zweite (PVC-)Schicht auf den Bildgrund aufgetragen und anschließend bearbeitet; auch hier geht es um die Prozessualität der Herstellung, jedoch unpersönlicher als bei den Sandbildern. Das gestische Moment wird ausgeschaltet, indem die Strukturen nicht durch die Finger, sondern mittels Spachtelschüben in das Material eingebracht werden. Durch die Reduktion der Formenvielfalt und -möglichkeiten auf den „geraden Steg“ der so in der PVC-Masse stehen bleibt, findet eine Entindividualisierung und auch Automatisierung statt. Denn jeder weitere Steg wird von seinem vorhergehenden determiniert/moduliert, wodurch es zu rhythmisierenden Figurationen kommt.¹¹⁰

Mit dem Steg entwickelt Bischoffshausen ein symbolfreies, egalitäres Zeichen – ein Element, das erst im Verband mit weiteren strukturschaffend wird und an sich kein Träger von Informationen ist.

Die *Fossilen Strukturen* sind also im Gegensatz zu den *Sandbildern* weniger persönlich, der Künstler als Schöpfer der Struktur tritt in den Hintergrund und an die Stelle seines sehr direkten (gestischen) Einwirkens auf die Sandmasse tritt der anonymisierte Steg. Trotzdem umspielt auch die *Fossilen Strukturen* die mythische Aura des Geheimnisvollen, weit zurück

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Rohsmann 1991, S. 46.

Liegenden, was durch die Bezeichnung „Fossile“ forciert wird. Es ist jedoch nicht mehr die persönliche, individuelle Vergangenheit, die hier angesprochen wird, sondern die kollektive Vergangenheit.¹¹¹

„noch sind die wurzeln unserer geistigen herkunft nicht aufgedeckt, splitter furchen risse wülste körnung grate sind als tasterlebnisse die ersten fossile des geistes in der frühesten schichte unseres kollektiven unterbewusstseins. in der strukturellen malerei gelingt die sichtbarbmachung der »urerlebnisse« d.h. der primären ausserhalb jeder programmatischen ästhetik liegenden gefühlszustände. die »strukturelle malerei« vereint neue ausdrucksweite und –möglichkeiten von malerei und skulptur in der für die zukunft der bildenden kunst schon jetzt absehbar einzig möglichen form.“¹¹²

Sowohl bei den *Sandbildern*, als auch bei den *Fossilen Reliefs* geht es um ein Hervorkehren der Materialität, Dreidimensionalität und der Prozessualität, sowie das Ansprechen der taktilen Reize.

Die folgenden Werkgruppen vereinen Aspekte der „wilden“ *Sandbilder* und der „entindividualisierten“ *Fossile*, wobei letztere im Endeffekt wegweisend sein werden für das weitere künstlerische Schaffen von Hans Bischoffshausen.

Eher in der Nachfolge der *Sandbilder* stehen Arbeiten mit Zellzement auf Sperrholz oder Leinwand (Entstehungszeit um 1958), in denen die Spachtelmasse grob aufgetragen und mit aggressiver Gestik zerfurcht wird. Viele dieser Werke bezeichnet Bischoffshausen als *Landschaften* (Abb. 22), jedoch kommt es auch zu Titeln, die der aggressiven, bedrohlichen Ausdrucksweise entsprechen, wie z.B. *Der zerfetzte Unterleib* (1958). Diese Sprache findet sich auch in den *Materialschlachten* von ca. 1956 – 1958. „Jetzt gilt die *Ikongrafie der Bedrohung*“¹¹³ beschreibt Arnulf Rohsmann die Werkserie, die sich „negativ“ besetzter

¹¹¹ Ein weiterer Unterschied ist, dass bei den Sandbildern die obere Schichte verletzt, abgetragen wird, die Fossilen Reliefs hingegen sich vom Grund abheben bzw. auf ihn appliziert erscheinen – verglichen mit Drucktechniken könnten die Sandbilder als „Tiefdrucke“ und die Fossile als „Hochdrucke“ betrachtet werden.

¹¹² Bischoffshausen 1958, S.3.

¹¹³ Rohsmann 1991, S.50.

Materialien wie Asche oder Asphalt bedient, in der die „Integrität der farbigen Fläche verletzt“¹¹⁴ wird durch Kratzer, Blasen und aggressive Farbsignale. Titel wie *Partitur für einen Krieg* (1958; Abb. 23) bestätigen die negative Stimmung, die die Bilder ausstrahlen.

3.3 Illuminazione della magia/Schriften zur Erhellung der Magie

Mit der großen Serie der *Illuminazione della magia* bzw. *Schriften und Objekte zu Erhellung der Magie* (Abb. 24, 25 und 60) knüpft Bischoffshausen einerseits an den sinnentladenen Steg der *Fossile* an und führt die „Rippe“ als neues, symbolfreies, strukturschaffendes Element ein. Andererseits greift er das Moment des Angriffs aus den *Sandbildern* auf, indem er zusätzlich zu den Rippen nun auch mit Brandspuren arbeitet. Diese treten entweder in breiten Bahnen auf, in denen der Vorgang des Verbrennens, des Zerstörens der Bildfläche¹¹⁵ im Vordergrund steht¹¹⁶, oder aber wiederum als strukturschaffende Elemente, wenn es sich um kleine, punktförmige seriell angeordnete Brandlöcher handelt.

Was ich bei den *Sandbildern* als „Entdeckung des Bildgrunds“ beschrieben habe, geht nun einen Schritt weiter. Der Künstler hat sich zum geheimnisvollen, unbekannten Fond vorgearbeitet und geht zum direkten Angriff über. Nicht mehr eine über der Basis liegende Schicht, sondern die Basis selbst wird attackiert und somit auch in Frage gestellt.

„Die Bildfläche [wird] zu einem essentiellen Bestandteil und [bleibt] nicht nur Grundfläche, auf der die Form sitzt. Sie ist mit ihrer ganzen Substantialität am Bildrelief beteiligt.“¹¹⁷

Dennoch steht die Brutalität, die Bedrohung der vorangegangenen Werkgruppen nicht mehr im Vordergrund. Die Bilder werden dekorativer, geordneter, „reiner“.

Das Thema bleibt das gleiche wie auch in den vorangegangenen Werkserien:

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Bei der *Illuminazione* meist Sperrholz oder auch Jute.

¹¹⁶ In diesem Fall spricht Bischoffshausen von „Wundmalen“, laut Rohsmann 1991, S. 58.

¹¹⁷ Rohsmann 1991, S. 63.

„[...] bei Bischoffshausen zielen die Brandspur und die Lochung auf die Konstitution eines Bildvokabulares ab, das Verborgenes, Magisches, Geheimnisvolles anzeigen kann. Dieses Vokabular soll einen höheren Wirklichkeitsgrad repräsentieren als die Malerei, die mit Illusion und Symbol agiert – jedenfalls mit Form.“¹¹⁸

Er versucht also mit einer äußerst konkreten Bildsprache – denn was gibt es Konkreteres als die tatsächliche Verbrennungsspur am Bildträger? – abstrakte Themen wie Magie zu behandeln. Zugleich ist es aber auch ein Spiel mit der mythologischen Bedeutung des Feuers.

Bischoffshausens hat dabei seine ganz eigene Definition von Magie:

„Magie ist der Ausdruck für die uns abhanden gekommene Fähigkeit, total (bewusst und unbewusst) in der Natur und mit der Natur zu leben. [...] Magie ist also jene Stufe des menschlichen Bewusstseins, die das Wesen Mensch als innigen Bestandteil aller natürlicher und kosmischer Vorgänge und Fähigkeiten durchwirkt sieht.“¹¹⁹ und „Aus dem Verlust der Magie, als der totalen Einheit des Menschen mit der Wirklichkeit, gehen als Aufspaltung, als deren Substitution, der Kult, die KUNST, die Wissenschaften und der Aberglaube hervor.“¹²⁰

Interessant für das weitere Schaffen des Hans Bischoffshausen ist seine Auseinandersetzung mit dem Figur-Grund Schema. So scheinen sich die *Fossile* oftmals aus dem Grund herauszuentwickeln, die Rippen der *Illuminazione della Magia* hingegen sind wieder sichtbarer extra auf den Fond aufgesetzte Elemente. Hier wird Bischoffshausen bald auf den früheren Typus der *Fossile* zurückgreifen.

Rohsmann hält fest, dass hiermit schon alle wesentlichen Kriterien von Bischoffshausens Schaffen in Paris vorprogrammiert sind: „[...] [die] *Prinzipien des strukturellen Reliefs, der Monochromie und der Reduktion*.“¹²¹

¹¹⁸ Rohsmann 1991, S. 66.

¹¹⁹ Bischoffshausen 1965a, S. 62.

¹²⁰ Bischoffshausen 1965a, S. 61.

¹²¹ Rohsmann 1991, S. 72.

4 Paris

Im Dezember 1959 übersiedelt Hans Bischoffshausen nach Paris, seine Familie folgt ihm im Februar 1960. Der Umzug bedeutet für die künstlerische Entwicklung des Malers zunächst keinen Schnitt, keine Zäsur – er setzt im Stil der *Illuminazione della Magia* fort: die Zweiheit von Grund und aufgesetzten Rippen dominiert, wird teilweise durch farbliche Differenzierung noch hervorgehoben. Es entstehen Arbeiten mit Fundstücken („objets trouvés“) wie beispielsweise Türen, die von aufgesetzten Rippen organisch überwuchert zu werden scheinen.

4.1 Monochrome Phase

Die Tendenz zur Monochromie verstärkt sich allerdings immer mehr – es kommt zu einer „Reinigung des künstlerischen Bildraumes von allen vorfabrizierten Gefühlswerten aus Farbtuben und -töpfen“¹²². Bischoffshausen wendet sich nun vollends von „tachistischen Farbschlachten“¹²³ ab und stellt sich gegen eine „Überbetonung der emotionalen Anteile bei der Bildfindung“¹²⁴. Die Anonymisierung, die bei den *Fossilen* durch den Steg und das „kollektive“ Bildthema eingesetzt hat, verstärkt sich nun zur Forderung nach transpersonalen künstlerischen Äußerungen, was das Vermeiden von Farbentscheidungen zur Folge hat. Dem entspricht auch die endgültige Befreiung der verwendeten Zeichen¹²⁵ von jeglichem Symbolgehalt, die sich in Bischoffshausens Schaffen schon seit Jahren angekündigt hatte.

„Das zentrale Erlebnis war schließlich Lucio Fontana. Diese geistige Begegnung machte ihm bewusst, dass Kunst primär visuelles Gestalten ist, dass diese Gestaltung sich auf der einer weißen Fläche vollzieht, dass Malerei nicht der Farben bedarf, dass der plastische Eingriff in die Leinwand genügt, um sich auszusprechen, dass das Weiß als Farbe Licht ist (und sich in ihr die Stille, der Prozess, die Reinigung – bis hin zum Tode – ebenso das Ästhetische an

¹²² Hans Bischoffshausen, Katalog zu „Babel 65“ Musée Galliera, Paris und „Rückblick 1960 – 64“ Galerie Wulfengasse, Klagenfurt, zitiert nach: Bischoffshausen 1965, o.S.

¹²³ Rohsmann 1991, S. 81.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Besprechung der einzelnen Elemente/Strukturen siehe S. 62 – 64.

*sich verkörpern). Fontana eröffnete ihm die Möglichkeit sich zu finden, seine eigene Welt zu gestalten. Eine Welt größter optischer und geistiger Sensibilität, eine Welt der Askese, eine Welt visueller Erfahrungen, die ihm zugleich den Reichtum an Möglichkeiten offenbarte.*¹²⁶

Für seine monochromen Bilder erlaubt sich Bischoffshausen ausschließlich drei Farbmöglichkeiten: Weiß, Schwarz oder Gold (Abb. 26, 27 und 28). Laut Rohsmann bedeutet ihm Weiß „Licht“, Schwarz „Nicht-Licht“ bzw. „lichterfüllte Leere“ und Gold qualifiziere sich für Bischoffshausen, weil es weder im Farbkreis vorhanden, noch mittels chromatischen Lichts herstellbar ist.¹²⁷

*„Die strukturschaffenden Elemente sind von der ikonographischen Last befreit, die Farben von der Symbolik und vom Zwang zur Gegenstandsbeschreibung und die Struktur bildet keine vorhandene Realität ab, die außer ihr selbst wäre.“*¹²⁸

Auf den einfärbigen Grund bringt der Künstler die Strukturen in der gleichen Farbe auf. Erst die Monochromie erlaubt die Arbeit mit sich nur schwach abhebenden Reliefs, da sie nicht damit in Konkurrenz tritt. Der Maler überwindet nun das Figur-Grund-Schema, es kommt zu einem Verschmelzen der Ebenen. Es sind keine aufgesetzten Elemente mehr (wie noch in der Serie *Illuminazione della magia*), sondern eine Einheit von Fond und Form.

Bischoffshausen erreicht durch Monochromie, symbolfreie Zeichen, Verschmelzen der Ebenen, Automatisierung der Zeichensetzung (zu einem gewissen Grad, denn die erste Rippe bedingt den Standort der zweiten etc.¹²⁹) eine tatsächliche Form der Entindividualisierung – die Werke scheinen von selbst, aus sich heraus, ohne das Zutun eines Künstlers zu entstehen. Dadurch, und auch durch die Benennung der Werke als *Energiefelder*, *Dissolutions des formes* (Auflösung von Formen) und *Apparitions* (Erscheinungen) entsteht der Eindruck einer latenten Struktur, einer scheinbar vergänglichen und veränderbaren Antipode zur Leere der Bildfläche.

¹²⁶ Skreiner 1977, o.S.

¹²⁷ Rohsmann 1991, S. 90.

¹²⁸ Rohsmann 1991, S. 93.

¹²⁹ siehe S. 28.

„Sie [Anm: die Struktur] *geht aus ihr* [Anm: der Leere] *hervor und löst sich wieder in ihr auf, so dass das Noch-Nicht und das Nichts im monochromen, unstrukturierten Raum zusammenfallen. [...] Die Struktur ist infinit.*“¹³⁰

Dabei kann man sich an die frühere Serie der Sandbilder erinnert fühlen, in denen ja der normalerweise ephemere Zustand eines in den Sand gemalten Bildes fixiert wurde. Hier hingegen, im „*sich strukturierenden Raum*“¹³¹ findet keine Festlegung auf einen definitiven Zustand statt.

Die Strukturen sind nicht unbedingt als Zentralformationen oder in Symmetrien angeordnet. Oft finden sich Ballungen nur an den Bildrändern, es kommt zu Dichteunterschieden und Anordnungen, die Affinitäten zum astrophysikalischen Modell eines gekrümmten Raumes¹³² aufweisen. Titel wie *Espace comprimé, espace concentré, espace en dissolution, Raumschichtung* sprechen von einer Beschäftigung mit Raum, mit einem außerhalb unserer Wahrnehmung liegenden physikalischen, kosmischen oder energetischen Raum.

4.1.1 Licht

Die *Energiefelder* Bischoffshauses sind darüber hinaus auf eine von Außen kommende Instanz angewiesen, um die Strukturen vor ihrem gleichfarbigen Grund überhaupt sichtbar (bzw. besser sichtbar) zu machen: Licht! Erst Licht lässt das Relief sich vom Grund abheben, erst die durch Licht mögliche Differenzierung einer einzigen Farbqualität mittels Schatten, Glanz- oder Streiflichtern enthüllt das Geheimnis der monochromen Strukturen, ja macht diese manchmal überhaupt erst sichtbar, verhindert andererseits aber auch die genaue Abgrenzung der einzelnen Elemente gegeneinander.

¹³⁰ Rohsmann 1991, S. 84

¹³¹ Rohsmann 1991, S. 101.

¹³² Ibid.

4.1.2 Thema

Die Thematik der *Energiefelder* fügt sich in die Reihe der vorangegangenen Arbeiten:

„Bischoffshausens Thematik des Verborgenen, das bei der Illuminazione della magia und bei den Fossilen Reliefs mit einer archaisierenden Komponente gekoppelt gewesen ist, wird bei den monochromen [...] Bildern neu definiert: das in der Vergangenheit Verborgene wird vom Unbekannten des je gegenwärtigen Raumes abgelöst.“^{d33}

Die Rolle der Realität im Bild, die bei der *Illuminazione della magia* die Brandspuren als konkrete Elemente übernommen haben, kommt hier nun den Schatten zu. Verborgenes, Unsichtbares durch etwas so Konkretes und zugleich so Immaterielles wie einen Schatten zum Ausdruck zu bringen stellt ein äußerst spannungsvolles Moment dar.

„[Bischoffshausen] erlebte [...] einen »Sturz in die Malerei« und verschrieb sich ihr fortan – in Form einer im Ausdruck abstrakten, im Medium selbst aber höchst konkreten Grundlagenforschung von Materialität, Rhythmik und Raumorganisation des künstlerischen Bildes.“^{d34}

4.1.3 Raum

In der Pariser Zeit findet also auch Bischoffshausens Auseinandersetzung mit dem Raum eine Fortsetzung. Die Bilder erstrecken sich nicht nur dreidimensional in den realen Betrachtarraum sondern übertragen die Vorstellung auch in einen kosmischen, nicht messbaren Raum. Leere und Fülle, Komprimierung und Auflösung sind darin von gleicher Qualität – denn Raum ist in der Leere latent vorhanden.¹³⁵

Laut Rohsmann vertrat Bischoffshausen das Modell eines „Raumzeitplasmas“:

„Der kosmische Raum sei der Ort, »an dem sich Energie abspiele« und die Wechselwirkung von »pneuma« (Hauch, Geist) und »atmos« (Druck) seine Ausdehnung und sein

¹³³ Rohsmann 1991, S. 90.

¹³⁴ Adrian 2000.

¹³⁵ Rohsmann 1991, S. 106.

Zusammenziehen bewirke. „Pneuma“ und »atmos« sind für Bischoffshausen bildhafte Synonyme für Energie, die das Pulsieren des Raumzeitplasmas auslöse. Das spiegelt sich, wie erwähnt, in den Dichterelationen der Rippen im Bildraum wider. Die Leere des Raumes wird als Negation seiner Komprimierung visualisiert – eben durch das Fehlen von Struktur. Paradoxerweise bedarf dabei die Formulierung seiner Immaterialität eines materiellen Elements, an dem die Dehnung und Komprimierung ablesbar wird, z.B. der Rippe.“¹³⁶

Darüber hinaus entspricht die Monochromie und das Spiel mit latenten Strukturen, mit Leere und Reinheit, Bischoffshausens puristischer Haltung und dessen Auseinandersetzung mit dem Zen-Buddhismus, bei dem Leere mit Reinheit und Energie gleichgesetzt wird.

Den Höhepunkt seiner monochromen Reliefs erreicht Bischoffshausen ca. 1963.¹³⁷ Zu diesem Zeitpunkt waren die Strukturen kaum mehr visuell wahrnehmbar, was zur Anregung der taktilen Reize des Betrachters führte. Der Künstler hatte sein Ideal der Reinheit des Bildes durch den Wegfall seiner Materialisation erreicht und beschreibt nicht ohne Stolz: *„Ich treibe die Askese des WEISS bis zum Ende. Fotografen sind nicht mehr in der Lage, die letzten 20 Bilder zu fotografieren.“*¹³⁸

Die Serie der *Gebetstafeln* ordnet sich thematisch und stilistisch in die Reihe der monochromen Energiefelder ein. Diese werde ich jedoch, genau so wie die zur gleichen Zeit entstandenen *Materialcollagen* erst zu einem späteren Zeitpunkt besprechen.¹³⁹

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Die Titel dieser Werkserien lauten: *Stratification, Predisposition de l'espace, Espace/Antiespace*.

¹³⁸ Bischoffshausen 1987.

¹³⁹ siehe Kapitel VI.

5 Papier

In der gesamten Zeit seines künstlerischen Schaffens arbeitete Bischoffshausen auch immer mit/auf Papier, wobei die Ausdrucksweise in jenen Werken fast immer parallel zur bisher beschriebenen künstlerische Entwicklung läuft.

5.1 *Buchgraphiken* (1952/53)

Beginnend mit einer Reihe von frühen Zeichnungen¹⁴⁰ (Abb. 29) kommt 1952/53 in den so genannten *Buchgraphiken* (Abb. 30 und 31) ganz stark Bischoffshausens Klee-Reflexion zum Vorschein. Es handelt sich dabei um bedruckte, aus Büchern gerissene Einzelseiten, die Bischoffshausen mit linienartigen Zeichnungen in schwarz und rot versehen und anschließend oft auch betitelt hat. Die Inspiration durch Paul Klees Graphiken vor allem aus der Zeit um 1940 ist offensichtlich¹⁴¹.

5.2 *Messages de Paris* – Schriftbilder (um 1960)

Bei den Schriftbildern spiegelt sich einerseits die gestische Phase mit ihren psychischen Automatismen wider, andererseits auch das sinnentleerte Symbol. Es sind Blätter (Abb. 32), mit feinen, schriftartigen Symbolen aus Tusche versehen und mit breiten, transparenten Farbbahnen in Aquarell unterlegt. Bischoffshausen nennt sie *Messages de Paris*.

Seinen Ausflug in die Welt der gestischen Malerei wurde bereits an früherer Stelle besprochen. Viele Werke dieser Phase sind auch auf Papier entstanden.

¹⁴⁰ es handelt sich dabei um relativ abstrakte Bleistiftzeichnungen oder Aquarelle mit Landschaftsbeobachtungen aus Feld am See, die teilweise an Bischoffshausens Kubismus-Reflexion erinnern.

¹⁴¹ Vgl. beispielsweise Klees *Paukenspieler* 1940/270 (L10).

5.3 *Weiß auf Weiß* – Collagen mit Seidenpapier (1959 – ca. 1964)

Kurz vor Bischoffshausens Umzug nach Paris, ab August 1959, und in den ersten Pariser Jahren (bis ca. 1964), entsteht eine Reihe von Papier-Collagen mit dem Titel *Weiß auf Weiß* (Abb. 33). Es handelt sich dabei um weißes Seidenpapier, das in gefalteten oder geschobenen Formen, teils auch gerissen oder durchlöchert, auf weißen Bristol-Karton geleimt ist. Dadurch entsteht ein seichtes, transparentes Relief, ein Spiel zwischen Bildgrund und aufgesetzter Form – Arbeiten ganz im Sinne von Monochromie und Relief, zu verorten zwischen den *Energiefeldern* (beginnendes Verschmelzen der Ebenen, Struktur, Schatten, Monochromie) und der *Illuminazione della Magia* (Verletzung der Bildfläche, die Realität der dreidimensionalen Struktur).

5.4 *Papiers sculptés* (ab ca. 1962)

Ab ca. 1962 entstehen die so genannten *Papiers sculptés* (Abb. 34 und 35), die in engem Zusammenhang mit den *Energiefeldern* und anderen Arbeiten der monochromen Pariser Phase zu sehen sind. Besonders der Aspekt der Einheit von Fond und Struktur ist hier hervorzuheben, da es sich in diesem Fall um eine tatsächliche Einheit handelt: Der Karton wird mit Hilfe verschiedener Werkzeuge (z.B. Schraubenzieher) von hinten durchstoßen bzw. geprägt. Die Strukturierung und Flächenorganisation, die Ähnlichkeit der Strukturelemente untereinander, die Monochromie und das Spiel mit Licht und Schatten stellen Parallelen zu den *Energiefeldern* dar, jedoch in sehr papier-spezifischer Form (beispielsweise bei den Prägungen). Der Fokus der *Papiers sculptés* liegt nicht auf der Brutalität der Verletzung der Bildfläche, sondern auf der Struktur. Durch das „*sculpté*“ werde „*Defloration ohne Befleckung*“¹⁴² möglich, Bischoffshausens Ideal an Reinheit. Manche der geprägten Blätter erinnern mit ihren Keilschrift-artigen Zeichen auch an die *Messages de Paris*.

¹⁴² Zitiert nach Rohsmann 1991, S. 81.

6 Rückkehr nach Österreich (1971)

Anders als bei Bischoffshausers Umzug nach Paris kommt es mit der Rückkehr nach Österreich 1971 zu einem abrupten Wechsel im künstlerischen Schaffen. Die wohl auffallendste Änderung ist die Abkehr von der strikten Monochromie, von der Bischoffshausen angab, sie „*nicht mehr ertragen zu können*“¹⁴³.

6.1 Wien

So entsteht in der ersten Zeit in Wien eine Reihe von Werken in einer beschränkten Farbskala von Pastelltönen mit eindeutig aufgesetzten Strukturteilen aus Abfällen des Möbelbaus (Holzteile, Korken...). Eine kurze Phase, die mit der Rückkehr nach Villach 1972 keine Fortsetzung mehr findet (Abb. 36).

6.2 Villach (ab 1972)

Erst in Villach findet Bischoffshausen wieder zu einem künstlerischen Ausdruck, der ihm entspricht. Es sind meist Zellzementreliefs¹⁴⁴, die Elemente der Pariser Phase aufgreifen, jedoch auch markante Unterschiede dazu aufweisen. So sind es neben monochromen auch oft zweifarbige Tableaus, meist horizontal in einen roten und einen goldenen Bereich gegliedert (Abb. 37). Auf letzterem sind die aus Frankreich bekannten Strukturelemente aufgebracht.

In anderen, monochromen Werken, kommt es zu einer stärkeren plastischen Ausprägung des Reliefs, oft sind es zentrale Hügelformationen in Kombination mit Pressdruckstellen oder/und aus Nägeln gebildeten Kreuzformen oder Lochreihen.

¹⁴³ Zitiert nach Rohsmann 1991, S. 178.

¹⁴⁴ Von PVC wendet sich der Künstler ab, da er dem Material die Schuld an seiner Erblindung gibt.

6.2.1 Kreuze

Die eben erwähnte Kreuzform beschäftigt Bischoffshausen in einer Reihe von Werken, die in den Jahren 1974/75 entstehen (Abb. 38 und 65). Es sind meist monochrom weiße Arbeiten, in denen der Bildträger selbst einen kreuzartigen Umriss hat, oder eine Auseinandersetzung mit jener Form durch Lochung desselben stattfindet. Bischoffshausen durchbricht den Fond, wie er es schon viele Jahre zuvor bei den Jutebildern *Zur Erhellung der Magie* angewendet hatte. Nun ist das Trägermaterial jedoch Holz¹⁴⁵, das der Künstler mit Hilfe einer Lochsäge in verschiedenen Durchmessern „durchlöchert“. Durch die Verwendung der Säge ist das Ergebnis weitaus gleichmäßiger, „sauberer“ als die Brandlöcher in der Jute.

Darüber hinaus arbeitet Bischoffshausen in dieser Zeit auch viel mit Lack, wodurch die Oberflächen glänzend, hart und „clean“ wirken. Diese Reinheit wird allerdings durch Brandspuren gestört (wiederum ein Rückgriff auf die *Illuminazione della magia*) – für Rohsman unmissverständlich die Sprache der Zerstörung¹⁴⁶.

Durch die Verwendung von Säge und Lack wirken die Bilder entindividualisierter, weniger mystisch als die frühere *Illuminazione della magia* oder auch die *Energiefelder*, bei denen die Strukturelemente weniger formrein, händisch gespachtelt oder geprägt wurden. Auch der Einsatz des Feuers erscheint härter, weniger „organisch“, geheimnisvoll oder mythisch – mit einer Lötlampe wird die Oberfläche angegriffen, die Substanz verändert. Das Meditative, Geheimnisvolle, ja trotz Zerstörung oft Zarte, Friedliche der früheren Reliefs wandelt sich nun in etwas Hartes, Plakatives, Demystifiziertes.

Bischoffshausen bestreitet zwar die historisch belastete Ikonographie des Kreuzes¹⁴⁷, arbeitet in dem Zyklus jedoch mit Begriffen wie „Jesus“ oder „Prophet“ und stellt ihn „ohne Spur von Ironie“¹⁴⁸ 1976 im Franziskanerkloster in Villach aus.

¹⁴⁵ Sperrholz, Hartfaser- oder Spanplatten.

¹⁴⁶ Rohsman 1991, S. 108.

¹⁴⁷ laut Rohsman 1991, S.180.

¹⁴⁸ Rohsman 1991, S. 180.

6.2.2 Keuschheitsnégligé

Nach diesem Höhepunkt an Entpersonalisierung des Kunstwerkes hält mit den Collagen *Keuschheitsnégligé* (1979; Abb. 39) der so lange vermiedene direkte emotionale Ausdruck wieder Einzug in Bischoffshausens Schaffen. Die Knopf- und Lochreihen eines alten, über eine Hartfaserplatte gespannten Leintuchs werden zu Strukturelementen umfunktioniert. Es kommt zu einer Brutalisierung und Verrohung der Mittel, wenn einzelne Partien grob eingefärbt werden, Farb- und Leimtropfen einfach stehen gelassen werden.

6.2.3 Papierarbeiten – *Blind*

Nach 1979 arbeitet Hans Bischoffshausen hauptsächlich mit/auf Papier. Ein Hauptthema ist die Blindheit, weshalb eine umfangreiche Serie von Papierarbeiten unter dem Titel *Blind* zusammengefasst wird. Es gibt aber auch umfassende Zyklen mit anderen Thematiken, die bisher kaum publiziert sind, beispielsweise die große Reihe der *Musiklandschaften*¹⁴⁹ aus den Jahren 1977/78, die in Rohsmanns Monographie nicht einmal erwähnt wird, wie auch die *Kabalische Anarchie* (1983/84; Abb. 40 – 42) oder die *Kleinen Sommersachen* (1983; Abb. 43) und die *Partituren*¹⁵⁰ (1978).

Rohsmann sieht in den späten Arbeiten vor allem die Verrohung und Brutalisierung der Bildsprache als Ausdruck von Bischoffshausens „gegenwärtigem Rasen“¹⁵¹ und durch „die persönliche Tragik motiviert“¹⁵², „Psychogramme, die die Enttäuschung nach der Rückkehr dokumentieren.“¹⁵³ Ich möchte Rohsmann in diesem Fall nicht völlig widersprechen, bin aber überzeugt, dass es auch schwerwiegende physiologische Gründe für die „neue Grobheit“ gibt: Bischoffshausens Erblindung und der jahrelange Alkoholmissbrauch haben seine Fähigkeit, feintaktil zu agieren sicherlich eingeschränkt! Ist es nicht möglich, dass der Stilwandel des Künstlers nicht nur Ausdruck seines psychischen Empfindens ist, sondern auch eine Anpassung an seine eingeschränkten handwerklichen Fähigkeiten?

¹⁴⁹ Ausführliche Besprechung erfolgt in Kap. VII

¹⁵⁰ Ausführliche Besprechung erfolgt in Kap. VIII

¹⁵¹ Rohsmann 1991, S. 184.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Rohsmann 1991, S. 192.

Bischoffshausen selbst schreibt: „1971 zuerst nach Wien, ab Juli 1972 wieder in Villach, brutalisiert sich meine bildnerische Arbeit infolge einer Sehnervzerstörung [...]“¹⁵⁴ und „Die Schädigung durch Polychloräthylen veranlasste mich, das bislang verwendete Material wegzuerwerfen und vorläufig eine wilde grafische Arbeit, ohne Maske, in Unrast zu produzieren.“¹⁵⁵

Ich finde auch, dass die Qualität von Bischoffshausens späten Papierarbeiten durch Charakterisierungen wie „Verrohung“ und „Grobheit“ zu einseitig charakterisiert wird. Ja, es gibt grobe Elemente, wie das Zerreißen oder Brechen der Pappe, aber teils auch feine blindenschrift-artige Strukturen.

Erhöhte Wülste aus Zellzement mit Einprägungen oder aufgesetzte Rippen bilden Relikte der früheren Reliefs. Wie Markenzeichen oder Erkennungssymbole – vielleicht ein Symbol, das für ihn selbst steht – tauchen sie immer wieder auf. Rohsman deutet sie eher gegenständlich, z.B. als Mund oder Augen¹⁵⁶ – auch eine mögliche Interpretation.

Und vor allem: die Buntheit und Vielfalt hält in dieser letzten Schaffensphase wieder Einzug in Bischoffshausens Werk! Bleistift, Filzstift, Dispersion, Acryl – in allen möglichen Varianten bringt der Künstler Farbe aufs Papier.

Trotz der unbestreitbaren Vergröberung – man könnte auch sagen, Bischoffshausen arbeitet „schlampig“, wenn er Farbtropfen und ähnliches stehen lässt – trotz dieser „Grobheit“ sind viele der Arbeiten sehr fein und vor allem kleinformatig, wie beispielsweise der 1983/84 entstandene Zyklus der *Kabalischen Anarchie* (Abb. 40 – 42), bei dem Bischoffshausen Spielkarten bearbeitet.¹⁵⁷ Bei einer so kleinen Grundfläche wie der einer Spielkarte kann man nur zu einem bestimmten Grad „wild“ sein – um zu einem Ergebnis zu gelangen muss ein gewisses Maß an Kontrolle vorhanden sein. Der Umgang mit dem Material ist keine reine Attacke sondern zeugt auch von großer Sensibilität.

¹⁵⁴ Bischoffshausen 1987.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Rohsman 1991, S. 192.

¹⁵⁷ eine kurze, nicht sehr ausgiebige Besprechung der Kartenbilder erfolgt bei Freytag/Trauhnsig 2007, S. 24. Daraus ergeht, dass es Spielkarten von Mitpatienten bei einem von Bischoffshausens Krankenhaus-Aufenthalten sind.

Rohsmanns Definition der Papierarbeiten als „Psychogramme“ ist jedoch sehr treffend. Nach dem jahrelangen Zurücktreten des Künstlers hinter sein Werk sind es nun persönliche Inhalte, die das Werk dominieren.

*„Es sind Zyklen von Blättern, in denen die menschliche Tragik und seine Sensibilität sich zu einer Aussage hin verdichten: Hinfälligkeit und Größe des Menschen, der Abgrund, die Zerbrechlichkeit und Gefährdung des Menschseins sprechen ebenso aus ihnen, wie die Vergeistigung, das Überwinden des Bestehenden, das Menschsein mit aller Konsequenz.“*¹⁵⁸

¹⁵⁸ Skreiner 1977.

IV. MUSIK UND MALEREI: WECHSELSEITIGE BEEINFLUSSUNGEN IM 20. JH.

„Versuche, Musik zu malen, gibt es vermutlich, seit es Musik gibt“¹⁵⁹ schreibt Dietmar Guderian in seinem Exkurs über „Traditionelle musikalische Harmonik und ihre bildnerische Umsetzung“¹⁶⁰. Doch auch an Versuchen, gemalte Bilder in Musik umzusetzen, mangelt es nicht, wie das von Klaus Schneider zusammengestellte Verzeichnis „Vertonte Gemälde“¹⁶¹ beweist, in dem über 400 Kompositionen allein des 19. und 20. Jahrhunderts aufgelistet sind, die nach/zu bildender Kunst entstanden sind.¹⁶²

Insgesamt sind die wechselseitigen Beeinflussungen der beiden Schwesternkünste Musik und Malerei mannigfaltig und spielen besonders in der europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle. Dass die Beziehungen zwischen Malerei und Musik ein äußerst facettenreiches Gebiet darstellen, welches von derartiger Breite und Tiefe ist, dass es kaum erschöpfend zu behandeln ist, zeigt der fast 500 Seiten starke Katalog „Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts“¹⁶³, der anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart 1985 von Karin von Maur herausgegeben wurde.

In 20 wissenschaftlichen Beiträgen wird darin teils schon Bekanntes vertieft, teils auf überraschende Verknüpfungen zwischen bildender und akustischer Kunst hingewiesen. Die Spannbreite reicht dabei von Texten über Komponisten-Maler wie Arnold Schönberg und Mikalojus Konstantinas Čiurlionis über den futuristischen Maler Luigi Russolo, der durch die Erfindung von Geräuschinstrumenten ein Pionier der konkreten Musik wurde, bis hin zu Malerpersönlichkeiten wie Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian, František Kupka und anderen, für die Musik einen (mehr oder weniger bekannten) Einfluss auf ihr Schaffen hatte. Weiters wird auf Verquickungen von Musik mit dem Jugendstil, dem

¹⁵⁹ Guderian 1985, S. 434.

¹⁶⁰ Guderian 1985, S. 434 – 437.

¹⁶¹ Schneider 1985, S. 452 – 460.

¹⁶² Schneider kommt dabei zu der Erkenntnis, dass Dürer, Goya, Böcklin, Picasso und Klee am öftesten vertont wurden. Siehe Schneider 1985, S. 452.

¹⁶³ Maur 1985

Symbolismus, dem Orphismus, dem Kubismus, dem Suprematismus, dem Bauhaus, der Architektur und dem Informel eingegangen.

Da es sich hier jedoch nur um eine Hintergrundskizze zu diesem Gebiet handeln soll, habe mich entschieden, anhand von Beispielen zu arbeiten. Ich werde in der Folge exemplarisch zwei Phänomene der wechselseitigen Beeinflussung vorstellen: 1) die Bedeutung von Musik für die Abstraktion in der Malerei und 2) den Einfluss von Malerei auf graphische Notationsformen in der Musik der Moderne. Weiters habe ich vier Künstlerpersönlichkeiten ausgewählt – zwei bildende Künstler und zwei Komponisten – bei denen die jeweils andere Kunstrichtung für ihr Schaffen eine bedeutende Rolle spielte.

1 Die Bedeutung der Musik für die Abstraktion in der Malerei (am Beispiel des Kubismus)

„Was die Maler von jeher an der Musik faszinierte, war ihre Immaterialität, ihre souveräne Unabhängigkeit von der Welt des Sichtbaren und den reproduktiven Zwängen, an die sich die bildende Kunst jahrhundertlang gebunden fühlte.“¹⁶⁴

Diese Souveränität und Immaterialität der Musik stellte Anfang des 20. Jahrhunderts einen entscheidenden Impuls für bildende Künstler dar, sich auch in ihrer Ausdruckswelt vom Konkreten, An-den-Gegenstand-Gebundenen, Materiellen zu entfernen und sich einer neuen Art der bildenden Kunst zuzuwenden. Was entstand war Malerei, die nicht abbildet oder darstellt, Malerei, die um ihrer selbst Willen ist und in sich selbst ihre Existenzberechtigung trägt – abstrakte Kunst.

Auch die Komponente der Zeitlichkeit, die es in der Musik, nicht aber in der Malerei gibt, hatte entscheidenden Einfluss auf künstlerische Entwicklungen der klassischen Moderne. So entstand beispielsweise der Kubismus auch aus dem Wunsch heraus, dem Dargestellten eine neue Räumlichkeit und Zeitlichkeit zu verleihen, indem es im gleichen Bild von mehreren Seiten und Perspektiven zugleich gezeigt wurde. Nicht zufällig schreibt Vincenc

¹⁶⁴ Maur 1985, S. 3.

Kramář in seinem Buch über Kubismus: „*Picassos Bilder wachsen wirklich zu Bauten Bachscher Polyphonie*“¹⁶⁵.

Sowohl Picasso (Abb. 46), als auch Braque (Abb. 45) und Gris (Abb. 44) gaben zwar an, bei der Entwicklung des Kubismus nicht von Musik beeinflusst worden zu sein. Trotzdem findet sich in jener Kunstrichtung eine vorher und nachher nie da gewesene Dichte an musikalischen Konnotationen in der Motivwahl der Maler – seien es Instrumente, in Kollagen eingebundene Notenpapiere oder prominent das Bild dominierende Namen von Komponisten. Karin von Maur erklärt dies folgendermaßen:

*„Wenn wir dem Glauben schenken [Anm: dass Musik in der Genese des Kubismus für die Künstler keine Rolle spielte], so war die strukturelle Parallelentwicklung, die überwiegend als eine Annäherung der Malerei an Phänomene der neuen Musik zu werten ist, ein unbeabsichtigter Nebeneffekt, der die Maler selbst überrascht und schließlich dazu angeregt haben mochte, musikalische Schlüsselbegriffe oder Namen von Komponisten in ihre Werke einzuführen.“*¹⁶⁶

2 Die Bedeutung der Malerei für moderne musikalische Notationssysteme

*„Stand einmal der Malerei die Musik Modell, steht nun die Malerei der Musik Modell in der Bewegung ihrer Linien und Punkte.“*¹⁶⁷ schreibt einer der berühmtesten Verfasser graphischer Partituren, der Komponist Anestis Logothetis, in seiner Schrift *„Zeichen als Aggregatzustand der Musik“*¹⁶⁸.

Die musikhistorischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts brachten umwälzende Neuerungen mit sich und führten dazu, dass das traditionelle musikalische Notationssystem den veränderten Ansprüchen der Musik bald nicht mehr gerecht werden konnte. Jedoch begannen Komponisten erst um 1950, sich damit zu befassen, geeignetere Verfahren, ihre Werke niederzuschreiben, zu entwickeln. Es entstanden graphische Partituren, deren Spannbreite von dem klassischen Fünf-Linien-System eingefügten

¹⁶⁵ Zitiert nach Maur, 1985, S. 374.

¹⁶⁶ Maur 1985, S. 375.

¹⁶⁷ Zitiert nach Krones 1998, S. 38

¹⁶⁸ Logothetis 1974.

Zeichen und Symbolen bis hin zu „ganz freien Gebilden [...], die sich schwer von jenen der bildenden Künste unterscheiden lassen“¹⁶⁹ reicht(e).

Die neuen, freien, künstlerischen Möglichkeiten der Partiturgestaltung sollten nicht nur der veränderten Klangwelt der Gegenwart gerecht werden, sondern auch dem Interpreten einen breiteren Interpretationsspielraum bieten, ohne dabei jedoch in Beliebigkeit zu verfallen.

Doch schon Jahrzehnte vor den Komponisten hatten sich einige bildende Künstler (vorwiegend am Bauhaus tätige) mit Möglichkeiten auseinandergesetzt, Musik anders als im traditionellen Notensystem darzustellen. Dabei ging es nicht um emotionsbetonte, spontane, bildnerische Umsetzungen des Gehörten, sondern viel mehr um konkrete Verfahren der Notation, alternativ zum Fünf-Linien-System.

Einer der Ersten auf diesem Gebiet war Wassily Kandinsky, dessen Affinität zur Musik und zum „Farbenhören“ weithin bekannt und ausführlich publiziert ist.¹⁷⁰ Bereits in seinem 1926 veröffentlichten Traktat „*Punkt und Linie zu Fläche*“¹⁷¹ schlägt er graphische Elemente wie Punkte und Linien als Notationsform für Musik vor und gibt auch in diesem Sinne umgesetzte Beispiele, wie die ersten Takte von Beethovens *V. Symphonie*.¹⁷² (Abb. 47)

Schon 1921 hatte sich Paul Klee mit dem Thema befasst und die Anfangstakte des *Adagios* aus der *6. Sonate für Violine und Cembalo (G-Dur)* von Johann Sebastian Bach in ein Koordinatensystem¹⁷³ aus Linien verschiedener Stärke übersetzt.¹⁷⁴ (Abb. 48)

Auch der Maler und Komponist Heinrich Neugeboren (Henri Nouveau) stellte 1928 Versuche an, einige Takte aus Bachs *Es-Moll-Fuge* erst in ein Diagramm und dann in eine plastische Form umzusetzen.¹⁷⁵ (Abb. 49)

Und bereits 1868 verfasste der Maler Moritz von Schwind eine *Katzensymphonie (Le Chat Noir)* (Abb. 50) für den Violinvirtuosen Joseph Joachim, bei der sich an Stelle der Noten Katzen auf den Notenlinien tummeln. Obwohl es sich lediglich um eine humoristische

¹⁶⁹ Logothesis zitiert nach Krones 1998, S.38.

¹⁷⁰ beispielsweise Boehmer 1997.

¹⁷¹ Ich arbeite mit der 9. Auflage des Benteli Verlags Bern, für die leider kein Erscheinungsjahr angegeben ist.

¹⁷² Kandinsky (1926), S. 44/45.

¹⁷³ Die Horizontale bildete Tonhöhe und -dauer ab, die Vertikale stellte die Takteinteilung dar.

¹⁷⁴ Maur 1999, S. 59 und 117; Geelhaar 1985, S. 422.

¹⁷⁵ Maur 1985, S. 25.

Zeichnung handelt, klingen Schwind's Kommentare dazu wie Zukunftsmusik: Seine Katzenmusik sei ein „*kühne[r] Versuch, ein ausdrucksvolleres, durchgeistigteres Notensystem an die Stelle des veralteten, einem überwundenen Standpunkt angehörigen, pedantischen und zopfigen Schreiberwesens zu setzen*“¹⁷⁶ und in einem Brief an Eduard Mörike: „*Ich bin Musiker geworden, und zwar Zukunftsmusiker im zweiten höheren Grade. Weg mit dem alten, steifen, trocknen Notensystem! Veraltet, überwundenes, abgetanes Zeug – es braucht ein neues, durchgeistigtes, lebensvolles Ausdrucksmittel für meine ungeahnten neuen Gedanken – ob es Töne, Bilder oder der Teufel weiß was sind, das ist auch ganz wurst – ich habe das Unglaubliche geleistet.*“¹⁷⁷

Doch es dauerte bis in die 1950er Jahre, dass auch Musiker und Komponisten begannen, sich für neuartige Notationssysteme und graphische Partituren zu interessieren. Dabei konnten sie auf der Vorarbeit der bildenden Künstler aufbauen und sich von ihr inspirieren lassen.

Als erste graphische Partitur eines Komponisten kann Earle Browns *Dezember 1952* (entstanden 1952; Abb. 51) gelten¹⁷⁸ – ein völlig noten- und anweisungsfreies Blatt mit über die Fläche verteilten, horizontalen und vertikalen, dicken und dünnen, längeren und kurzen Strichen. Weitere Pioniere auf dem Gebiet der graphischen Notation sind John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff und La Monte Young.¹⁷⁹ Als Komponisten, die intensiv mit graphischen Partituren arbeite(te)n, sind Roman Haubenstock-Ramati, Anestis Logothetis, György Ligeti, Dieter Schnebel, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Gerhard Rühm und Boguslav Schäfer¹⁸⁰ zu nennen. Generell kommen Komponisten zeitgenössischer Musik heute kaum ohne (zumindest in Teilen) graphische Notationsformen aus.

¹⁷⁶ Aus einem Brief Moritz von Schwinds an seinen Verleger F. Senff vom 4. Jänner 1869, zitiert nach Maur 1985, S. 48.

¹⁷⁷ aus einem Brief Schwinds an Eduard Mörike vom 19. Jänner 1869, zitiert nach Maur 1985, S. 48.

¹⁷⁸ Vgl. Krones 1998, S. 41; Maur 1985, S. 404; Dahlhaus/Danuser 1984, S. 336.

¹⁷⁹ Vgl. Frank 1985, S. 444.

¹⁸⁰ Vgl. Frank 1985, S. 447.

3 Paul Klee

Neben Kandisky ist auch Paul Klee ein beliebtes, wenn auch weniger geläufiges Beispiel für einen Maler, für den Musik zeit Lebens eine wichtige Rolle spielte. Von frühester Kindheit an spielte er Geige und es war für ihn durchaus auch eine Karriere als Musiker absehbar. Seinen Entschluss, sich professionell der Malerei und nicht der Violine zu widmen, fällte er endgültig erst um 1900 (also etwa Zwanzigjährig). Die Musik blieb aber stets präsent in seinem Leben – einerseits durch das eigene Geigenspiel, das fortan seine „*Erholungskunst*“¹⁸¹ darstellte, andererseits durch seine Ehe mit der Pianistin Lily Stumpf. Seine Entscheidung für die Malerei teilte Klee 1899 einem Jugendfreund folgendermaßen mit:

*„Und Gott sei Dank! Ich sehe wieder einmal fest nach vorn und kann endlich unterscheiden zwischen dem Hauptweg und den Nebenwegen Musik und wie sie alle heißen.“*¹⁸²

Hauptweg und Nebenwege (Abb. 52) ist auch der Titel eines 1929 realisierten Werkes von Klee, das bei eingehender Betrachtung tiefste Verbundenheit mit musikalischen Prinzipien entfaltet, wie Christian Geelhaar festgestellt hat.¹⁸³ Obwohl es das Bild in seiner Wirkung nicht ausstrahlt, ist es nach strengen mathematischen Regeln konzipiert. Die angewandte Vorgehensweise, die bei mehreren Werken Klees aus den 20er Jahren zu beobachten ist, ist das von Klee „*Cardinal Progression*“¹⁸⁴ genannte Prinzip der „*fortgesetzten Halbierung bzw. Verdoppelung*“¹⁸⁵. Ein Prinzip, das seinerseits größte Ähnlichkeit mit dem musikalischen Notensystem hat: In der Musik entspricht der Wert einer ganzen Note zwei halben Noten, vier Viertel-, acht Achtel- und sechzehn Sechzehntelnoten.

In *Hauptweg und Nebenwege* ist dieses Prinzip in bildnerische Mittel umgesetzt: „*Wo immer nämlich Vertikale oder Schrägen in die waagerechten Felder greifen, werden diese sukzessive in zwei Hälften, vier Viertel, acht Achtel, sechzehn Sechzehntel halbiert, oder es verdoppeln sich die Intervalle entsprechend.*“¹⁸⁶

¹⁸¹ Wie er es in einem Brief an Ida Klee vom 3. Februar 1900 darstellt, zitiert nach Geelhaar 1985, S. 423.

¹⁸² Brief Klees an Hans Boesch vom 2. Dezember 1899, zitiert nach Geelhaar 1985, S. 423.

¹⁸³ Geelhaar 1985, S. 422.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid.

Eine ähnlich mathematische Herangehensweise Paul Klees in der Verbindung von Musik und Graphik stellt auch seine Übersetzung von Notenschrift in ein Koordinatensystem dar, wie ich bereits weiter oben erwähnt habe.¹⁸⁷

Musik zieht sich durch Klees bildnerisches Schaffen wie ein roter Faden, was sich ganz einfach anhand von Bildtiteln nachweisen lässt: *Orgelklänge* (1914), *Herbstlicher Klang* (1920), *Choral und Landschaft* (1921), *Fuge in rot* (1921; Abb. 53), *Notturmo für Horn* (1921), *Das Scherzo mit der Dreizehn* (1922), *Musikalische Tiere* (1922), *Die Sängerin der komischen Oper* (1924), *Tanhäuser* (1924), *Klang aus Sizilien* (1924), *Polyphone Architektur* (1930), *polyphon gefasstes weiß* (1930), *Polyphonie* (1932), *Musik unter Tag* (1940), und nicht zuletzt auch die *Zwitschermaschine* (1922), um nur einige einschlägige Titel zu nennen. Die Bilder zeugen nicht nur von der Verbundenheit des Malers mit Musik, sondern sehr oft auch von seinem tiefen Verständnis für musikalische Formen und Mittel. Dabei setzte Klee das Thema auf unterschiedlichste Weise um: Stimmungshaften lyrisch-poetischen Aquarellen, surrealistisch anmutenden, humoristisch-verspielten Zeichnungen und wissenschaftlich-analytischen Werken stehen nebeneinander und zeugen von der Breite der Musikalität des Meisters.

4 Piet Mondrian

Auch im Schaffen von Piet Mondrian spielte Musik eine nicht zu unterschätzende Rolle. Das mag verwundern, erwartet man doch bei der Umsetzung von Musik in Malerei eher organisch-melodische Formen und einen Farbenreichtum wie bei Kandinsky. Doch Mondrian setzte in seinen Bildern Musik auf einer abstrakteren Ebene um, wie Karin von Maur vermittelt.¹⁸⁸

In Kontakt zu modernen, Neuem gegenüber aufgeschlossenen Komponisten seiner Zeit¹⁸⁹, setzte Mondrian sich eingehend mit musikalischen Reformen und Möglichkeiten auseinander. Diese Auseinandersetzung trug Anfang der 20er Jahre Früchte in Form von

¹⁸⁷ Siehe S. 47.

¹⁸⁸ Maur 1985, S. 400 – 407. Der vorliegende Absatz über Piet Mondrian und die Musik basiert auf Karin von Maurs Artikel.

¹⁸⁹ Zu seinen engen Freunden zählten die holländischen Komponisten Jakob van Domselaer und Daniel Ruyneman. Durch letzteren angeregt, besuchte Mondrian 1921 auch Konzerte der italienischen Bruttisten in Paris. Vgl. Maur 1985, S. 400.

musiktheoretischen Texten: 1921 veröffentlichte er in der Zeitschrift „*De Stijl*“ den Aufsatz „*De Bruiteurs futuristes italiens en het nieuwe in de musiek*“¹⁹⁰ und 1923 gar einen Text über „*Die Neue Gestaltung, ihre Verwirklichung in der Musik und im zukünftigen Theater*“¹⁹¹.

Mondrians Ideen zu einer neuen Musik formten sich also zur gleichen Zeit, wie seine reduzierte, bildnerische Sprache. Die grundlegende Forderung nach „*Überwindung des Animalischen und Individuellen zugunsten der Gestaltung des »Mineralischen«, des Geistig-Abstrakten und Universellen*“¹⁹² stellte er für beide Künste im gleichen Maße.

In der Malerei erreichte er dieses Ziel durch Reduktion und Kontrast: Reduktion der Farben auf die Primärfarben (blau, rot, gelb) in Kontrast zu den Nicht-Farben (schwarz, grau, weiß), Reduktion der Formen zu Kontrasten wie Linie und Fläche, Vertikale und Horizontale.

Für die Neue Gestaltung der Musik forderte er eine „*neue Ordnung der Töne und Nicht-Töne (Geräusche)*“¹⁹³ und die Entwicklung neuer Instrumente, „*die eine vollkommene Präzision des Tones unter Ausschaltung aller individuellen Einwirkungen und Schwankungen gewährleisten*“¹⁹⁴, jedoch keine Naturlaute, sondern reine Kunstlaute produzieren sollten. Bezüglich der Form „*muss in der Musik die Melodie als geschlossenes Motiv vernichtet werden, um den Rhythmus und die Komposition desto reiner zur Wirkung zu bringen.*“¹⁹⁵

Mondrians musikalische Überlegungen gingen sogar noch weiter ins Detail. Wie in der Malerei, sah er auch für die Musik durch die jeweilige Kontrastierung zweier Elemente deren Neutralisierung vor. Auf jeden Ton sollte ein dem vorhergehenden völlig verschiedener Ton folgen, oder anders gesagt: „*Jeder Ton wird durch den folgenden Nicht-Ton als seinem absoluten Kontrast abgelöst und neutralisiert*“¹⁹⁶.

¹⁹⁰ De Stijl 1921, Sp. 114 – 118.

¹⁹¹ De Stijl 1923a, Sp. 1-9, und De Stijl 1923b, Sp. 19 – 25.

¹⁹² Maur 1985, S. 401.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid.

Seine Malereien stellen eine Umsetzung seiner musikalischen Ideen auf der visuellen Ebene dar. Die Frage, ob dabei die Malerei die musiktheoretischen Gedanken inspirierte oder umgekehrt, kann nicht beantwortet werden. Ich tendiere dazu, von einer gleichwertigen, wechselseitigen Beeinflussung auszugehen.

Aber nicht nur Zukunftsmusik beschäftigte Mondrian, auch die Musik seiner Zeit, vor allem der Jazz, begeisterte ihn. Er besaß eine umfangreiche Schallplattensammlung und nützte jede Gelegenheit, Jazz live zu hören und vor allem auch dazu zu tanzen.¹⁹⁷ Mit seiner Emigration nach New York 1940 im Alter von 68 Jahren steigerte sich diese Begeisterung noch weiter, was sich auch auf seine Bildsprache auswirkte. Doch schon „die generellen Grundlagen seiner malerischen Konzeption waren maßgeblich mitgeprägt von seiner Vorliebe für den Jazz und die modernen Tänze“¹⁹⁸, ist Karin von Maur überzeugt.

Beispielhaft dafür stehen einige Bildtitel Mondrians wie *Fox Trot A* (1930), *Fox Trot B* (1929), *Victory Boogie-Woogie* (1942-44; Abb. 54) und *Broadway Boogie-Woogie* (1942/43).

5 Erik Satie

Auffallend am französischen Komponisten Erik Satie ist, dass er sich für seine Kompositionen nie von Musikern seiner Zeit (oder auch des 18. Jahrhunderts) inspirieren ließ. Seine Anregungen fand er in der mittelalterlichen Gregorianik, viel mehr aber noch in der bildenden Kunst. Eines seiner frühesten und prägendsten diesbezüglichen Erlebnisse war das Studium des „*Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*“ von Viollet-le-Duc.¹⁹⁹ Dieses „Schaubuch“ der gotischen Architektur beeindruckte ihn derart, dass er in der Folge vier Klavierstücke mit dem Titel *Ogives* verfasste. Die Referenz an den gotischen Spitzbogen spiegelt sich dabei nicht nur im Titel der Werke wider, sondern auch in deren Aufbau, der den Bauprinzipien des Mittelalters entspricht.

¹⁹⁷ Vgl. Maur 1985, S. 402.

¹⁹⁸ Maur 1985, S. 403.

¹⁹⁹ Viollet-le-Duc 1867.

Doch nicht nur die Kunst vergangener Zeiten faszinierte Satie, auch die Malerei der Gegenwart stellte für ihn eine größere Inspiration dar, als jede Musik. So wollte er Kompositionen mit einer „*Atmosphäre wie bei Puvis de Chavannes schaffen*“²⁰⁰ und empfahl seinem Freund Claude Debussy, sich nicht mehr an Wagner zu orientieren, sondern „*statt dessen Musik in der Art zu komponieren, wie die Impressionisten malten*“²⁰¹.

Satie ließ sich nicht nur durch bildende Kunst zu Musik inspirieren, er zeichnete auch selbst. Nach seinem Tod fand man über 4000 Zeichnungen (Abb. 55): märchenhaft verspielte Szenerien, surrealistisch anmutende, absonderliche Graphiken und kalligraphisch extravagante Schriftspiele.

Auch in seinen Originalpartituren legte Erik Satie größten Wert auf die optische Gestaltung, die durchaus Einfluss auf die Umsetzung des Interpreten hat, in gedruckten Versionen jedoch bisher nicht übernommen wurde. So beinhaltet die Partitur zu den *Gotischen Tänzen* (1893) keine Taktstriche, oft leere Seiten, oder solche, auf denen nur vereinzelte Akkorde zu finden sind. Die freien Stellen sollen den Musiker sich selbst und der Versunkenheit überlassen.

Ein anderes, humoristisches Beispiel ist *Die vier Katzen* (1914), bei dem die Anordnung der Noten die Geschichte widerspiegelt, die der Partitur eingeschrieben ist.

Einen Höhepunkt dieser kalligraphisch liebevollen Verspieltheit stellt der Zyklus „*Sports et Divertissements*“ (Abb. 56) dar. 1914 erhielt Satie den Auftrag, den gleichnamigen Graphikzyklus von Charles Martin zu vertonen. Der Komponist wurde jedoch erst zum Dichter, indem er sich durch die Illustrationen zu 20 kurzen Gedichten inspirieren ließ, die er in der Folge vertonte. Diese Texte schrieb er in die Partitur, ohne dass sie rezitiert werden sollten, zum reinen Vergnügen des Interpreten. In der dazugehörigen Musik geht Satie sowohl auf das Thema des Textes wie auch auf einzelne Worte daraus ein, und ahmt zugleich auf faszinierende Weise Hauptlinien der Zeichnung Martins im Notenbild nach.

Man Rays Aussage, dass Satie der einzige Musiker sei, der sehen könne, verwundert nach den obigen Ausführungen kaum mehr. Neben Man Ray zählte der Komponist zu seinem

²⁰⁰ Zitiert nach Wehmeyer 1985, S. 384.

²⁰¹ Ibid.

Freundeskreis eine Reihe weiterer bildender Künstler wie George Braque, Constantin Brancusi, André Derain, Pablo Picasso und Francis Picabia. Nicht nur für Satie stellten sie eine Quelle der Inspiration dar, auch umgekehrt entstanden immer wieder durch Satie angeregte bildnerische Werke.

6 Anestis Logothetis

Wie kein anderer Komponist hat sich Anestis Logothetis theoretisch und praktisch mit graphischen Notationsmöglichkeiten auseinandergesetzt. Das Ergebnis sind graphische Partituren von derart großer künstlerischer Faszination, dass ihnen eigene Ausstellungen gewidmet wurden (Abb. 57 und 58).²⁰² Doch Logothetis' Graphiken entstanden niemals zum Selbstzweck als bildende Kunst, ihre Funktion als Partitur war immer dominierend bzw. war sie einziger Grund ihrer Existenz, wie der Komponist nicht müde wurde zu betonen: *„Mir geht es weder um optische Ästhetik, noch um Repertoireästhetik des Interpreten, sondern um Zeichen, aus denen Musik durch affines Lesen zu erstellen ist, mit all ihren dynamischen Momenten des Klanggeschhehnisses und diesem inhärenten Polymorphie.“*²⁰³

Zur besseren Abgrenzung führte er daher auch den Begriff der „graphischen Notation“²⁰⁴ im Gegensatz zur „Musikalischen Graphik“ ein. Letzterer entsprach seinen Intentionen nicht klar genug, da er zu schwammig ist und auch immer wieder von bildenden Künstlern zur Bezeichnung von Musik-interpretierenden Werken verwendet wurde.

Bald nach Beginn seiner kompositorischen Karriere wurde Logothetis Ende der 1950er Jahre klar, dass die traditionelle Notenschrift seinen musikalischen Ansprüchen nicht genügen konnte. Vor allem die Unmöglichkeit, Geräusche im traditionellen Fünf-Linien-System umzusetzen, brachte ihn zu seiner Form der graphischen Notation. Dabei unterschied er drei Arten der Erfassung graphischer Elemente:²⁰⁵

²⁰² Papaioannou 1998, S. 211.

²⁰³ Logothetis nach Krones 1998, S. 224.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Vgl. Krones 1998, S. 122, 155, 156.

- 1) als Symbole, die sich auf den Gegenstand beziehen, den sie (durch Abmachung oder kommunikatives Denken) bedeuten (beispielsweise Tonhöhsymbole)
- 2) Als Signale / Befehle, die – ohne das Ergebnis darzustellen – zu einer Tätigkeit auffordern, deren Ergebnis dem Signal entspricht (z.B. Zeichen, deren Linienbewegung oder Punkthaftigkeit auf einen Resonanzkörper zu übertragen ist)
- 3) Als „Affin-Assoziative“, die durch Intuition / Vergleich / transferierende Verknüpfung eine bestimmte Bedeutung bekommen. (z.B. das optisch Kleine assoziiert das akustisch Leise. In Logothetis' Partituren gibt es Assoziationszeichen für Lautstärke, Klangcharakteristik etc., die den Symbolen und Signalen integriert sind.)

„Aus diesen drei Arten unserer Beziehungen zu graphischen Elementen entwickelte ich eine flexible aber doch verbindlich zu lesende Klangcharacterschrift, die je nach kompositorischen Intentionen, sich zu neuen Bildern zusammensetzen lässt“²⁰⁶.

Auf ein breites, wohldurchdachtes theoretisches Fundament gestellt, konnte Logothetis sein Notationssystem erfolgreich gegen Angriffe verteidigen und kam zum erwünschten Grad an Freiheit des Interpreten, ohne Gefahr zu Laufen, in die Beliebigkeit abzurutschen. Nochmals sei darauf hingewiesen, dass die graphischen Blätter für Logothetis nur sinnvoll und existenzberechtigt waren, wenn der Zweck in ihrer Umsetzung in Musik bestand:

„Soll Musik und Klanglichkeit in der Aufzeichnung und im Zeichen einen Aggregatzustand gefunden haben, dann kann dieser nur in der Verbindlichkeit seiner klanglichen Entzifferung als ein sichtbarer Zustand von Klang Geltung haben.“²⁰⁷

Nichtsdestoweniger sind Logothetis' Partituren auch bildnerisch bemerkenswerte Werke, und es ist kein Zufall, dass in seiner Biographie²⁰⁸ (hg. von Hartmut Krones) im hohen Maße auch bildende Künstler zu Wort kommen. So steuerten nicht nur seine Tochter Julia

²⁰⁶ Logothetis zitiert nach Krones 1998, S. 156.

²⁰⁷ Logothetis zitiert nach Krones 1998, S. 47.

²⁰⁸ Siehe Krones 1998.

Spitzer-Logothetis und sein Bruder Stathis, die beide als bildende Künstler tätig sind, einen Aufsatz bei, sondern auch Hermann Nitsch und Peter Weibel.

Da wird Logothetis in eine Reihe mit Carlo Carrà und Piet Mondrian gestellt²⁰⁹, seine „schönen Partituren“ als „Kunstwerke«, [...] die an »abstrakte Malerei« erinnern²¹⁰ bezeichnet, Verbindungen zu den Dadaisten²¹¹, zur internationalen informellen Malerei²¹², zum synthetischen Kubismus, zur Buchmalerei und Konzeptkunst²¹³ hergestellt. Weiters berichtet Julia Spitzer-Logothetis, dass ihr Vater mit großer Begeisterung Kandinskys (weiter oben bereits erwähnte) Schrift „*Punkt und Linie zu Fläche*“ gelesen habe, da er sich durch den Maler in seinem Ansatz bestätigt fühlte.

Interessant ist, dass Logothetis den großen Vorteil der Malerei in ihrer Zeitlosigkeit bzw. Gleichzeitigkeit sah:

„Bildende Künste haben es auch etwas leichter als die Musik, da ihre Werke überschaubar sind und das Gedächtnis nicht beanspruchen: man kann zu jeder Zeit sein Augemerk jedem Ort des Bildes zuwenden und die leichte Wiederholung der Betrachtung erleichtert sein Erfassen. Aber die Musik erreicht uns als ein in der Zeit sich entwickelndes Produkt mit hohen Ansprüchen an unser Gedächtnis [...].“²¹⁴

Ein großer Vorteil einer graphischen Partitur lag daher für ihn im Überblick über das gesamte Stück:

„Die Aufzeichnung auf einem Blatt Papier gewährleistet den Überblick der Großform.“²¹⁵

Die Gleichzeitigkeit der Malerei also, die die Maler im Gegensatz zur Zeitlichkeit der Musik als Nachteil empfunden hatten und die in die bildende Kunst zu übermitteln ein entscheidender Impuls für die Entwicklung der Abstraktion war – diese selbe

²⁰⁹ Laudatio von Krones zum Würdigungspreis des österreichischen Staatspreises, 31. Jänner 1989, zitiert nach Krones 1998, S. 178.

²¹⁰ Papaioannou 1998, S. 208.

²¹¹ siehe Fußnote Nr. 45 – Krones 1998, S. 178.

²¹² Nitsch 1998, S. 197.

²¹³ alle drei: Spitzer-Logothetis 1998, S. 168, 169.

²¹⁴ Logothetis zitiert nach Krones 1998, S. 34, 35.

²¹⁵ Logothetis zitiert nach Krones 1998, S. 156.

Gleichzeitigkeit, die die Maler überwinden wollten, sah der Komponist Logothetis als den großen Vorteil der bildenden Kunst, und wurde dadurch (quasi nebenbei) zu Spitzenleistungen am Sektor der künstlerischen Graphik angeregt.

HANS BISCHOFFSHAUSEN UND DIE MUSIK

V. SERIELLE MUSIK

„1959 entstehen Reliefs in serieller und punktueller Kompositionsform (angeregt durch den Komponisten H. Mogg, Wien) [...].“²¹⁶

schreibt Bischoffshausen 1965 für einen Ausstellungskatalog und bestätigt diese Aussage nochmals 1987.²¹⁷

Obwohl Bischoffshausen hier entre parenthèses einen entscheidenden Hinweis auf eine wichtige Inspirationsquelle und somit auch Interpretationsmöglichkeit liefert, ist dieser Spur überraschenderweise bisher noch nie nachgegangen worden. Arnulf Rohsmann erwähnt den Einfluss Moggs in einem kurzen Satz, ohne jedoch weiter darauf einzugehen: „[...] [Bischoffshausen] erweitert [...] die strukturellen und seriellen Momente. Das serielle Prinzip hatte er durch die Realisationen des Heinz Mogg kennengelernt.“²¹⁸

Bischoffshausen hatte den Komponisten Herbert Mogg Ende der 1950er Jahre getroffen.²¹⁹ 1958 kam es in der Galerie St. Stephan in Wien zur ersten Personalausstellung Bischoffshausens in Österreich²²⁰, in deren Rahmen Herbert Mogg ein Konzert veranstaltete. So beinhaltet der Ausstellungskatalog²²¹ auch ein Programm des Klavierabends, das am 20. November 1958 im Rahmen der Ausstellung stattfand, und eine Biographie des Komponisten:

„geb. 1927 in Wien. Studium an der Musikakademie 1940-44. Nach Kriegsende in Kabarett, Bar und Operettenmusik tätig. Neuerliches Klavierstudium ab 1950 bei Roland Raupenstrauch. In dieser Zeit Pianist bei der Tanzgruppe Rosalia Chladek und Klavierabende. Studien und Kunstreisen in Europa. In Göttingen 1954 Beginn einer

²¹⁶ Aus: „Rückblick 1960 – 64“ in der Galerie Wulfengasse, Klagenfurt, in: Steinböck/Celedin 1987. o.S.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Rohsmann 1991, S. 72. Rohsmann irrt sich hier im Vornamen, korrekt ist Herbert.

²¹⁹ Wie mir Herbert Mogg im Interview am 14. 8. 2008 erzählte.

²²⁰ „Hans Bischoffshausen – Strukturelle Malerei“ Galerie St. Stephan, Wien. 11. – 30. November 1958.

²²¹ = Bischoffshausen 1958.

intensiven Kompositionstätigkeit. 1955 Entscheidung zur Zwölftontechnik. Ab 1957 wird die Kompositionsweise seriell. Im Winter 1957/58 Realisation elektronischer Strukturen an der Technischen Hochschule in Delft (Holland). Kontakt mit H. Badings und Dr. Herbert Eimert. Das Schauspielhaus Bochum führt Februar 1958 seine kompromisslose Musik zu Shakespeares „Cymbeline“ (teilweise Realisation in Delft) auf, dem ständigen Wohnort des Komponisten.“²²²

Die heutige Biographie des Komponisten liest sich sehr anders:

„Geboren in Wien. Studium an der Staatsakademie Wien. Erstes Engagement an der Wiener Scala. 1969 Musikalischer Leiter des Wiener Raimundtheaters, von 1977 bis 1985 Direktor dieses Hauses. Danach Dirigent an der Wiener Volksoper und von 1987 bis 1999 im Staatstheater am Gärtnerplatz München. Im Rahmen zahlreicher Gastspiele und Schallplatteneinspielungen arbeitete Herbert Mogg mit namhaften Orchestern in ganz Europa, besonders erwähnenswert eine Neuproduktion der „Fledermaus“ an der Pariser Oper. 2006 und 2007 Neujahrskonzerte am Staatstheater Meiningen.“²²³

Mogg ist heute vorwiegend als Operetten-Dirigent tätig und Musikalischer Leiter des Musik Theater Schönbrunn. Von seinen modernen Tendenzen als Komponist hat er sich gänzlich zurückgezogen. Rohsmann bezeichnet ihn als „Pionier der elektroakustischen Musik in Österreich“²²⁴, dennoch ist er als Elektroakustiker in der modernen Szene heute gänzlich unbekannt. Umgekehrt weiß sein heutiges Betätigungsumfeld kaum etwas von seiner „wilden Jugend“. Mogg erinnert sich jedoch gerne an seine experimentelle Zeit und auch an Bischoffshausen zurück.

²²² Bischoffshausen 1958, S. 13.

²²³ <http://www.musik-theater-schoenbrunn.at/besetzung/mogg.htm>

²²⁴ Rohsmann 1991, S. 70 (Fußnote Nr. 39).

1 Was ist serielle Musik?

Zur Einführung soll hier ein zusammenfassender Satz dienen:

„Serielle Musik ist eine Weiterentwicklung der Zwölftontechnik von Arnold Schönberg und wird nach strengen Regeln komponiert. Die Kompositionstechnik basiert auf dem Versuch, möglichst alle Eigenschaften der Musik (wie zum Beispiel Tondauer, Tonhöhe und Lautstärke) auf Zahlen- oder Proportionsreihen aufzubauen. Diese Idee einer musique pure entspringt dem Wunsch, eine Musik von möglichst großer Klarheit hervorzubringen, frei von Redundanz, Unbestimmtheit und der Beliebigkeit des »persönlichen Geschmacks«.“²²⁵

Eine andere Definition Serieller Musik ist²²⁶:

„Bezeichnung für musikalische Werke, deren Kompositionstechnik auf (Prä-) Determination möglichst aller musikalisch relevanten Eigenschaften bzw. der Parameter der einzelnen Töne (»Klänge«) wie auch der Tongruppen durch Zahlen- bzw. Proportionsreihen zielt. Der Begriff serielle Musik bezeichnet nicht nur die nach bestimmten Verfahren komponierten musikalischen Werke, sondern auch die Idee einer »musique pure« von vollkommener Rationalität.“

Bei der Seriellen Musik handelt es sich also um eine rationale, entindividualisierte, strukturelle Kompositionsform. Dies gelingt durch die möglichst genaue Bestimmung der oben genannten „Parameter“ – der „*einzelnen, nicht weiter reduzierbaren Eigenschaften des Tons*“²²⁷ – wie Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke und Klangfarbe.

²²⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Serielle_Musik

²²⁶ Dahlhaus/Eggebrecht 1979, Bd. 2, S. 501f.

²²⁷ Dahlhaus 1984, Bd. 7, S. 299.

2 Parallelen Serielle Musik – Bischoffshausen

Wie wendet Bischoffshausen nun diese Ideen auf sein bildnerisches Gestalten an? Mit dem Wissen um seine Inspirationsquelle erklärt sich dies in seinen Werken ab 1959 beinahe von selbst.

2.1 Determination der Elemente

Bischoffshausen legt den Begriff der musikalischen Parameter auf visuelle Parameter um. Er entwickelt für seine Malereien Elemente, Zeichen, die gewissen Gesetzen entsprechen müssen:

- Freiheit von archetypischer Symbolik
- Einfachheit der Form
- Wiederholbarkeit
- Homogenität
- Im Verband der Struktur darf es keine Hierarchie geben, keine Gewichtung der Kompositionselemente.

Bischoffshausen schuf ein Bildvokabular, das den genannten Forderungen entspricht und von nun an sein künstlerisches Schaffen für viele Jahre prägen sollte:

2.1.1 Rippen²²⁸

Durch einen Spachtelschub im formbaren Material weicht die Masse in einem kleinen Bogen aus – dadurch entsteht die „Rippe“ (Abb. 59). Bei Verwendung der gleichen Spachtel kommt es zu immer relativ gleichen Ergebnissen und im Verband zu relativer Parallelität der einzelnen Zeichen, die Bischoffshausen meist vertikal anordnet.

²²⁸ Vgl. Rohsmann 1991, S. 94, 120.

„Die Rippe ist einzeln ein Zeichen ohne Bedeutung. Sie steht nicht **für** etwas, sondern ist strukturschaffendes Element.“²²⁹

2.1.2 Lochung

Beginnend mit der Serie *Illuminazione della magia* spielt das Durchbrechen/Angreifen des Trägermaterials mittels ihrer Durchlöcherung eine Rolle in Bischoffshausens Schaffen. Dabei gibt es unterschiedliche technische Vorgehensweisen:

- 1) Das Brandloch, das (wahrscheinlich mittels eines glühenden Drahtes) punktförmig in das Trägermaterial Holz ein- bzw. bei Jute durchgebrannt wird (in *Schriften zur Erhellung der Magie*; Abb. 24, 25 und 60).²³⁰
- 2) Die Lochung mit Hilfe einer Lochsäge (in der *Kreuz-Serie* der 1970er Jahre; Abb. 38 und 65).

2.1.3 Pressdruckstellen²³¹

Durch eine senkrecht auf den Bildgrund gerichtete Kraft (beispielsweise Druck mit dem Finger) entsteht die Pressdruck-Stelle – in der Mitte eine Vertiefung, am Rand ein Wulst. Durch die Druckstärke kann der Durchmesser variiert werden. Dieses Element verwendet Bischoffshausen hauptsächlich in seinen frühen *Apparition*-Bildern (Abb. 61 und 61).

2.1.4 Spuren, Bahnen²³²

Mit dem Palettmesser werden parallele Spuren in den weichen Grund gegraben und teilweise durchschnitten, wodurch es zu Materialanhäufungen an den Schnittpunkten kommt.

Dabei gibt es zwei Vorgehensweisen:

²²⁹ Rohsmann 1981, S. 4

²³⁰ Rohsmann 1991, S. 58.

²³¹ Vgl. Rohsmann 1991, S. 96, 120.

²³² Vgl. Rohsmann 1991, S. 122.

- 1) Bei einer sehr flachen Verteilung des Materials und verringerten Massen kommt es zu einer Betonung des Lineaments in prägnanten Formen (Pyramide, Kreis, Oval) oder in kurvilinearen, flächendeckenden Organisationsformen (Abb. 63).²³³
- 2) Eine Verstärkung der Massenanhäufung an den Knotenpunkten, indem das Liniengefüge durch völliges Auswischen bis auf den Fond getilgt wird. Die stehengebliebenen Grate oder Kreuzungspunkte als Reduktionsformen oder Relikte der Bahnen lassen die ursprüngliche Strukturierung der Fläche erahnen (Abb. 64).

Auch Bischoffshausens Entscheidung zur Monochromie war in hohem Maße vom Wunsch nach „Entemotionalisierung“ motiviert²³⁴ und evoziert in Anlehnung an die „musique pure“ den Begriff einer „peinture pure“. Ebenso lässt sich Bischoffshausens Loslösung vom Symbol hin zum sinnentleerten Zeichen mit der musikalischen Entwicklung weg von einer motivisch-thematisch geprägten Musiktradition vergleichen.

2.2 Art der Zeichensetzung

Die Art der Zeichensetzung funktioniert bei Bischoffshausen in gewissem Maße automatisch: Ein Element bestimmt die Position des nächsten – der Künstler habe nur die „choix fondamentale“ der zweiten Rippe zu treffen, die der Struktur ihre Gestalt verleihe.²³⁵

„Bischoffshausen geht von einer Rippe aus; mit der fortlaufenden Setzung weiterer Zeichen vermindert sich die Anzahl der Entscheidungsmöglichkeiten; die Zeichensetzung unterliegt einem Zugzwang, Raum wird aufgespannt in der Aktion seiner Strukturierung.“²³⁶

György Ligetis Beschreibung des seriellen Kompositionsprozesses könnte ebenso gut als Erklärung für Bischoffshausens Vorgehen bei der Zeichensetzung dienen:

²³³ Diese Anwendung ist vor allem bei Bildern der Serien *Stratification de l'espace* und *Apparition* zu sehen.

²³⁴ Siehe auch Kapitel 4.1 dieser Arbeit.

²³⁵ Rohsmann 1991, S. 94. Siehe auch S. 25 dieser Arbeit.

²³⁶ Rohsmann 1981, S. 5

„Man könnte durch sie unschwer verlockt werden, die serielle Arbeitsweise als eine Dialektik von Freiheit und maschinellm Zwang zu betrachten. Das wäre aber nicht richtig, da hier Entscheidung nicht mit Freiheit zu verwechseln ist und Automatik nicht mit Zwang. Man steht vor einer Reihe von Automaten und kann frei wählen, in welchen man einwirft, ist aber zugleich gezwungen, irgendeinen zu wählen: man baut sich nach Belieben den eigenen Kerker und ist dann ebenso beliebig tätig zwischen dessen Mauern – also nicht ganz frei, aber total gezwungen auch nicht. So funktioniert die Automatik nicht als Gegenpol der Entscheidung: Wahl und Maschine sind vereinigt im Prozeß der Wahl der Maschine.“²³⁷

2.3 Wissenschaftsanspruch

Diese Automatisierung der Zeichensetzung bezeichnet Bischoffshausen zu Beginn der 1960er Jahre als „Strukturforschung“²³⁸: die Strukturen unterliegen dem Gesetz von Zufall und Notwendigkeit. Bischoffshausen arbeitet hier gänzlich entgegen dem Geniebegriff des 19. Jahrhunderts, in seinem Streben nach Reduktion des individuellen Anteils bei der Strukturfindung, nach kompetenten, intrasubjektiv verifizierbaren Generallösungen.²³⁹

„Da haben wir also die Kunst seit anno Schnee als ein Geschenk des Himmels mit uns herumzuschleppen, das, weil es anderen als den Menschen innewohnenden Entwicklungsgesetzen gehorcht, nur »Begnadenen«, »Auserlesenen«, »Inspirierten« in einer göttlichen Sekunde sich offenbart. Diese Afterweisheit ist ganz nach dem Zuschnitt jener, die die ELITE-BILDUNG propagieren und im Genie-Kult den Humanismus begreifen wollen.“²⁴⁰

²³⁷ G. Ligeti zitiert nach Dahlhaus 1984, S. 305.

²³⁸ Bischoffshausen 1987.

²³⁹ Rohsmann 1991, S. 113.

²⁴⁰ Bischoffshausen 1965a, S. 59.

Viel mehr als ein Genie begreift sich Bischoffshausen als Forscher:

„Er [Anm.: der Künstler] ist Forscher und Poet. Überwiegt in seiner Anlage der Poet, so tendiert der Künstler zur Isolation, zu Inhalten der „Beschaulichkeit“, der Weltfremdheit. Er kultiviert im ästhetischen Sinne seine Ausdrucksweise. Tendiert seine Anlage zum Forscher, erschließt er ästhetisches Neuland, neue Materialien, und untersucht sie auf ihre Ausdruckswerte und Fähigkeiten, er hat die Tendenz zum »Vorschlag«, zur Proposition, zur Diskussion, zur Arbeit in Perioden, Serien, Reihen. Seine Ausdruckswelt ist NEU.“²⁴¹

Tatsächlich umfasst Bischoffshausens Œuvre seit den 1950er Jahren hauptsächlich Serien, denn *„ein komplexes Problem [bedürfe] mehrerer Lösungen“²⁴²*.

Genau wie Bischoffshausen stellte auch die neue Musikform „Wissenschaftsanspruch“, alleine schon durch die Einführung des physikalischen Terminus „Parameter“. Es ging um *„Klangforschung“²⁴³*, und dieser in einer *„strukturalistischen Sprache Ausdruck“²⁴⁴* zu verleihen. Darüber hinaus stellte die neue Kompositionsweise einen Gegensatz zum *„Unsagbarkeitstopos“²⁴⁵* der romantischen Musikästhetik dar – ähnlich wie Bischoffshausens „Anti-Genie-Haltung“.

„Damit verliert die Komposition ihr Wesen als ›Kunstwerke‹: Das Komponieren wird zugleich ein Erforschen der neugeahnten Zusammenhänge des Materials. Diese Attitüde

²⁴¹ Bischoffshausen 1965a, S. 68.

²⁴² Rohsmann 1991, S. 118.

²⁴³ Dahlhaus 1984, S. 299.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ „Novalis, Wackenroder, E.T.A. Hoffmann, Schlegel und schließlich auch Hegel bringen für die Ästhetik der Musik das auf, was die Rezeption den ‚Unsagbarkeitstopos‘ nennt. Musik ist das Medium des Unausprechlichen, des Unbegreiflichen, des Unendlichen, aber auch des Absonderlichen und Unheimlichen. Die Unbestimmtheit ihrer Töne lässt sie (in der Vorstellung der Romantik) zur Sprache des Unausprechlichen werden. Robert Schumann spricht wie selbstverständlich vom „unbestimmten, romantischen Charakter der Musik“.“ Quelle:

http://209.85.135.132/search?q=cache:yl58TC7EsdsJ:homepage.univie.ac.at/romantik.germanistik/bruchst.html+unsagbarkeitstopos&cd=6&hl=de&ct=clnk&gl=at&lr=lang_de|lang_en|lang_fr|lang_it&client=firefox-a

*mag manch einem als eine negative, »unkünstlerische« erscheinen – doch hat der heutige Komponist keinen anderen Weg, wenn er wirklich weiterkommen will.*²⁴⁶

2.4 „Struktur“

Der Begriff „Struktur“ spielt sowohl im Schaffen von Hans Bischoffshausen als auch in der seriellen Musik eine unverzichtbare Rolle. So greift Arnulf Rohsman in seiner Bischoffshausen-Monographie exakt 200 mal auf dieses Vokabel²⁴⁷ zurück; und im Glossar des Überblickswerks *Moderne Musik 1945 – 1965*²⁴⁸ von Ulrich Dibelius ist der „Struktur“ im Glossar ein zweiseitiges Exposé gewidmet, das mit folgendem Satz beginnt: *„Struktur ist zu einem zentralen Begriff, zu einem Schlüsselwort der modernen Musik geworden.“*²⁴⁹

So schuf Pierre Boulez mit seinen *Structures* 1952 das „Paradigma einer integral seriellen Musik“²⁵⁰, über die Ligeti einen Satz sagte, mit dem er ebenso Bischoffshausens künstlerisches Empfinden der 60er Jahre ansprechen könnte:

*„Schönheit im Aufstun von reinen Strukturen.“*²⁵¹

Rohsman benennt Bischoffshausens Schaffen der 1960er Jahre immer wieder als „strukturelle Malerei“²⁵², der Künstler selbst bezeichnet seine Arbeit als „Strukturforschungen“²⁵³.

*„Das Bild/Relief ist Dokument des Strukturierungsvorganges und Struktur zugleich.“*²⁵⁴

²⁴⁶ G. Ligeti, zitiert nach: Dibelius 1966, S. 121.

²⁴⁷ „Struktur“ und Variationen wie „(un)strukturiert“, „strukturell“, „Strukturelement“ etc.

²⁴⁸ Dibelius 1966.

²⁴⁹ Dibelius 1966, S. 347.

²⁵⁰ Dahlhaus 1984, S. 303.

²⁵¹ zitiert nach Dahlhaus 1984, S. 307.

²⁵² siehe z.B. Rohsman 1991, S. 72.

²⁵³ Bischoffshausen 1987.

²⁵⁴ Rohsman 1981, S. 5.

3 Spuren der seriellen Musik in Bischoffshausers Bildwelt

3.1 *Fossile Reliefs*

Es wäre falsch zu behaupten, Bischoffshausers serielle Malerei beruhe einzig und allein auf seiner Umsetzung der seriellen Musik in bildnerische Methoden. Denn Bischoffshausers Hang zur Anonymisierung in der Malerei, zum sinnentleerten Symbol sowie der Automatisierung des Malvorgangs macht sich schon vor seinem Kennenlernen der seriellen Musik in seinem Schaffen bemerkbar: Ab 1956 entstehen die *Fossilen Reliefs* (Abb. 21) mit Zuhilfenahme eines Spachtels, durch dessen Einsatz ein „gerader Steg“ aus PVC-Masse angehäuft wird. Schon hier kommt es zur Determination des zweiten Stegs durch die Lage des ersten, schon hier entsteht ein rhythmisiertes Resultat.

Allerdings weist Bischoffshausen im eingangs erwähnten Zitat selbst auf den Einfluss serieller Musik auf sein Schaffen hin. Er dürfte in ihr eine Ideologie gefunden haben, die seinem Streben in der Malerei entsprach, ihn darin bestärkte und sicherlich auch weiterführte. Ab 1958 manifestieren sich die in den *Fossilen Reliefs* anklingenden Tendenzen im Sinne der Seriellen Musik:

3.2 *Illuminazione della Magia/Schriften zur Erhellung der Magie*

In der Serie *Illuminazione della Magia/Schriften zur Erhellung der Magie* (Abb. 24, 25 und 60), die zeitlich mit Bischoffshausers Treffen mit Herbert Mogg zusammenfällt, findet eindeutig ein Schub in Richtung Anonymisierung, Reduktion und auch Egalisierung der Zeichen statt. Der „gerade Steg“ wird von der „Rippe“ abgelöst, die in ihrem Variantenreichtum weitaus geringer als ersterer ist und Bischoffshausers weiteres Schaffen massiv prägen wird.

Neben der Rippe führt der Künstler das Element des punktförmigen Brandlochs ein. Diese beiden neu entwickelten Zeichen bilden das Vokabular, mit dem Bischoffshausen die *Illuminazione della magia* gestaltet. Oft kommt es zu einer Kombination von Brandloch und

darüber angeordneter Rippe, die in einfachen, linearen Formationen horizontal und/oder vertikal über den Bildgrund verlaufen. Bei den Arbeiten auf/mit Jute dominiert die Rolle der Lochung, die auch hier linienförmig angeordnet ist, wo es aber auch zu Ballungen kommen kann. Einige der Jutebilder kommen mit einer einfachen Reihe von fünf bis sechs gleichförmigen Brandlöchern aus, deren Ränder durch PVC-Masse verstärkt sind.

3.3 Energiefelder

Den Höhepunkt der Umsetzung von Serialität und Struktur im Bild findet allerdings erst etwas später, nach Bischoffshausers Umzug nach Paris, statt: In den *Energiefeldern* (Abb. 26 – 28) treibt er die Determination, Transpersonalität und Reduktion auf die Spitze. Einen entscheidenden Schritt bedeutete die – sich schon länger ankündigende – Entscheidung für die Monochromie (in Bischoffshausers Fall schwarz, weiß oder gold), die er als „*Reinigung des künstlerischen Bildraumes von allen vorfabrizierten Gefühlswerten aus Farbtuben und -töpfen*“²⁵⁵ bezeichnete und die in der seriellen Musik mit ihrer Forderung nach Freiheit von Redundanz und der Beliebigkeit der persönlichen Geschmacks ihre Entsprechung findet. Die Energiefelder kommen mit einem einzigen Zeichen aus Bischoffshausers Bildvokabular aus: der Rippe, die im Verband meist vertikal angeordnet zum strukturschaffenden Element wird und Bischoffshausers selbst festgelegten Parametern (Freiheit von archetypischer Symbolik, Einfachheit der Form, Wiederholbarkeit, Homogenität und Gleichwertigkeit) in hohem Maße entspricht.

Bischoffshausers Hinwendung zu mystischen Bildthemen wie Magie oder Energie steht nicht unbedingt im Widerspruch zur rationalen seriellen Musik, bzw. kommt diese Ambivalenz mitunter auch bei Komponisten vor – hier sei Olivier Messiaen genannt, der seine Inspiration in Zahlenmystik, indischen Rhythmen, der Gregorianik, dem Vogelgesang,

²⁵⁵ H. Bischoffshausen, Katalog zu „Babel 65“ Musée Galliera, Paris und „Rückblick 1960 – 64“ Galerie Wulfengasse, Klagenfurt, zitiert nach: Bischoffshausen 1965.

tiefer Spiritualität und dem katholischen Glauben fand, zugleich aber eines der Schlüsselwerke serieller Musik komponierte: *Mode de valeurs et d'intensités* (1949).²⁵⁶

Abgesehen von den *Schriften zur Erhellung der Magie* und den *Energiefeldern* lassen sich noch folgende Werkgruppen mit Bischoffshausers Interesse für die Serielle Musik in Einklang bringen:

3.4 Espace

In der *Espace*-Serie²⁵⁷ (Abb. 62), die vor allem Mitte der 1960er Jahre entsteht, beschäftigt sich Bischoffshausen mit anderen Strukturelementen außer der Rippe. Diese wurden weiter oben bereits vorgestellt: Pressdruckstellen und Bahnen (Spuren). Auch hier handelt es sich um monochrome Werke, auch hier sind die Zeichen Parametern untergeordnet, sind jedoch in ihren Variationsmöglichkeiten weniger eingeschränkt als die Rippen.

3.5 Papiers sculptés

Weiters die Serie der *Papiers sculptés* (Abb. 34 und 35), bei denen die Strukturierung mittels des Durchstoßens des Papiers von hinten zustande kommt. Das Resultat sind blindenschriftartige, rhythmische Formationen von großer Reinheit, bei denen der Künstler sich von jeglicher Farbentscheidung befreit hat.

3.6 Kreuz-Serie

Auch die *Kreuz-Serie* (Abb. 38 und 65) der 1970er Jahre ist eventuell noch mit der seriellen Musik in Zusammenhang zu bringen. Hier durchlöchert Bischoffshausen den Bildgrund (Hartfaserplatte oder Sperrholz) mithilfe einer Lochsäge. Durch die Zuhilfenahme der

²⁵⁶ Dahlhaus 1984, S. 302.

²⁵⁷ hier inkludiere ich: *Stratification de l'espace*, *Räume in Auflösung*, *Espace-Anti-Espace*, *Molecularisation de l'espace*, *Predisposition de l'espace* etc.

Maschine werden die Zeichen (Löcher unterschiedlicher Größen) weitaus exakter und gleichförmiger als bei den früheren Brandlöchern, Rippen, Stegen oder Bahnen.

Man könnte darin eine Parallele zur musikhistorischen Entwicklung erkennen. Bald wurde nämlich der menschliche Interpret zum „Problem“ für die serielle Musik. Er ist nur in einem begrenzten Ausmaß fähig, die überaus exakten Angaben des Komponisten hinreichend präzise umzusetzen. Dies führte in weiterer Folge zur Entwicklung der Elektronischen Musik. Der menschliche Interpret wird umgangen, die Maschine ersetzt ihn in weitaus größerer Exaktheit.

Hier jedoch einen direkten Zusammenhang zwischen Bischoffshausens Entscheidung für den Einsatz der Maschine und dem musikalischen Einsatz der Maschine herzustellen wäre wissenschaftlich nicht vertretbar. Als Hinweis soll diese Parallelität jedoch nicht unerwähnt bleiben.

4 Resümee

Meine Intention ist es nicht, zu behaupten, Bischoffshausens Interesse an Struktur und Serialität, deren Umsetzung und Weiterentwicklung sei allein auf die Beschäftigung des Künstlers mit der seriellen Musik zurückzuführen.

Dass Bischoffshausens Kennenlernen der Seriellen Musik generell einen Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen hatte, ist jedoch durch seine eigene Aussage eindeutig bewiesen. Mein Ziel war, dieser Spur in all ihren Möglichkeiten nachzugehen und so ein bisheriges Versäumnis der kunstwissenschaftlichen Betrachtung des Werks von Bischoffshausen nachzuholen. Nennt Rohsmann den Zen-Buddhismus²⁵⁸ als Inspirationsquelle des Künstlers, so hat die Musik als Inspirationsquelle mindestens den gleichen Stellenwert.

An das Ende des Kapitels möchte ich den Begleittext zu einem von Herbert Moggs Klavierstücken stellen, das 1958 bei dem Konzertabend im Rahmen der Bischoffshausen-Ausstellung in der Galerie St. Stephan zur Aufführung kam. Darin wird nochmals die

²⁵⁸ Rohsmann 1991, S. 69, 71.

Verwandtschaft in den Denk- und Arbeitsweisen der seriellen Komponisten mit Bischoffshausen fassbar:

„Complexe (1958): Kompositorischer Ausgangspunkt für diese Arbeit war die akkustische [sic!] Eruierung einer Klangstruktur und deren formale Inszenierung, wobei der entscheidende Faktor für mich in der genauen Beobachtung folgender Phänomene bestand: Harmonische Gliederung, Klangstufungen, Stärkegrade, Morphologisches Verhalten, Chronometrie, polyphone Schichtungen. Komponieren scheint mir damit in ein neues Stadium getreten zu sein, denn nunmehr ist dem Komponisten nur die neutrale Aufgabe zugewiesen, von aussen her Ordnung zu schaffen und den physikalisch fixierten Ton aus Schalldruck, Lautstärke, Einschwingungsdauer, Hörkurve und des Zeitverhältnisses organisch zu gliedern. Meiner Komposition »Complexe« wird der traditionell empfindende Hörer vorerst mit einer gewissen Ratlosigkeit gegenüberstehen, wird doch hier Musik gänzlich des Espressivos und des »Inhaltlichen« entbunden. Ein ständiges Blosslegen, Abstrahieren einer Bewegung. – Klänge quasi aus einer atomaren Zelle. Ligeti hat sehr bezeichnend die Struktur als Ergebnis vieler gesonderter Regelmäßigkeiten, mit dem An- und Aufblitzen des Neonlichtnetzes einer Großstadtstraße verglichen. Die einzelnen Leuchtkörper werden zwar von einem Apparat genau gesteuert, diese separat aufflammenden und verlöschenden Lichter aber bündeln sich zu einem statischen Komplex.«²⁵⁹

²⁵⁹ Bischoffshausen 1958, S. 13.

VI. KONKRETE MUSIK – GERÄUSCH UND STILLE

Ausgehend von Bischoffshausers *Gebetstafeln* – Objekten, die den akustischen Bereich berühren, indem sie mit Geräusch und Stille agieren – gehe ich auf die musikhistorische Bedeutung dieser beiden scheinbar gegensätzlichen akustischen Phänomene in den 1950er und 1960er Jahren ein. Ähnlich wie zuvor bei der seriellen Musik lassen sich auch hier Parallelen von musikalischen Kompositionsmethoden bzw. Auffassungen mit Bischoffshausers Schaffen und Philosophie beobachten. Leider gibt es nur wenige Belege oder direkte Quellen für die in diesem Kapitel getroffenen Aussagen. Gerade deshalb räume diesen Beobachtungen ein eigenes Kapitel ein, da die Überschneidungen bei näherer Betrachtung evident sind und durchaus eine Möglichkeit der Interpretation von Bischoffshausers Werk darstellen sollten.

1 Gebetstafeln

„Ich beginne nun eine seit Jahren gehegte Idee zu realisieren: Kleine doppelseitige Bilder ohne Rahmen nenne ich sie, weil noch keinen besseren Namen gefunden, »Gebetstafeln«, die nicht aufgehängt oder gestellt werden sollen, sondern sich in einem verschließbaren Wandschrank befinden. Wenn man will geht man hin, sperrt auf, nimmt die Dinger in die Hand, berührt sie und schaut sie sich von allen Seiten an und stellt sie wieder zurück und schließt ab. So begegne ich der fatalen Ansicht, dass Bilder nur Wandschmuck sind. Bilder sollten ja Dinge sein, mit denen man gerne lebt; ob man sie aufhängen kann oder nicht.“²⁶⁰

Bei dem Namen „Gebetstafeln“ ist es seit 1961 jedoch geblieben. Es handelt sich dabei um rechteckige, hölzerne Behälter, die an einer Seite offen sind, vergleichbar Buchschubern, denen man ein „Register“ entnehmen kann (Abb. 66 – 69). Dieses Register besteht ebenfalls aus Holz und ist seinerseits ein Behältnis, in dessen Hohlraum Reis oder Sand

²⁶⁰ Bischoffshausen 2009, S. 60 (Brief vom 9.1. 1961).

gefüllt ist. Zieht man die innere *Gebetstafel* aus ihrem Schub, geraten die eingeschlossenen Körner in Bewegung und erzeugen dadurch ein rauschendes, rieselndes Geräusch.

1.2 Visuelle/taktile Gestaltung

Die *Gebetstafeln* sind in etwa 20 x 30 cm groß, weiß gefasst und mit plastischen Applikationen aus Zellzement oder PVC versehen:

1.2.1 Krater

Einige der Elemente erinnern an die Brandlöcher der *Illuminazione della magia*, wobei hier das Relief nicht mit Hilfe des Feuers hergestellt wird, sondern (wohl mittels eines Stäbchens) Krater in die mehr oder weniger hoch angehäuften PVC- oder Zellzementmasse gedrückt werden. Das Krater-Innere ist dabei meist dunkel gefärbt. Oft sind die Einbuchtungen (wiederum der *Illuminazione della magia* vergleichbar) in linearen Formationen angeordnet, in anderen Fällen kommt es zu Ballungen mehrerer kleiner Einprägungen.

1.2.2 Schlitzungen

Ein Hügelchen aus PVC oder Zellzement wird horizontal so eingeschnitten, dass der Eindruck einer klaffenden Wunde entsteht. Dieses Element ist neu in Bischoffshausens Bildvokabular und wird nach den Gebetstafeln erst wieder in seiner *Prophet*-Serie Mitte der 1970er Jahre in Erscheinung treten, wo es Rohsmann als „*geöffneten Mund des Propheten*“²⁶¹ interpretiert.

1.2.3 „Astlöcher“

Deutlich auf die Fläche aufgesetzte – also sich nicht aus dem Grund heraus entwickelnde – runde, flach gedrückte Applikationen, die an Astansätze in geschnittenem Holz erinnern,

²⁶¹ Rohsmann 1991, S. 192.

bilden ein Element, auf das Bischoffshausen erst wieder in den 1980er Jahren zurückgreifen wird.²⁶²

Durch geschwärzte Stellen und eine teils dunkle Patinierung erzeugte Bischoffshausen den Eindruck eines oft angegriffenen Alltags- bzw. Kultgegenstandes um die Berührungsängste, die von Kunstwerken ausgehen, zu reduzieren und den Betrachter dazu zu ermutigen, auch zum „Begreifer“ und in weiterer Folge automatisch auch zum „Zuhörer“ (durch die im Inneren sich in Bewegung setzenden Sandkörner) zu werden.

1.3 Akustische Gestaltung

Aus Bischoffshausens Briefwechsel mit der Familie Hildebrandt ist die Entwicklung der Gebetstafeln gut rekonstruierbar. Dabei wird deutlich, dass der Künstler ursprünglich nicht geplant hatte, mit den Gebetstafeln den akustischen Bereich zu tangieren. Diese Idee muss sich erst nach den ersten Versuchen entwickelt haben und wird in den Briefen leider nicht mehr erwähnt. Darüber hinaus hatte Bischoffshausen die Vorstellung, die Tafeln anhand von Löchern und Dübeln zu verschiedenen Formen zusammenstecken zu können.²⁶³

Dieses Stecksystem wurde im Endeffekt außer Funktion gesetzt und es scheint, als haben sich die „Krater“ ursprünglich aus dieser Idee heraus entwickelt.

Offenbar wollte Bischoffshausen im Laufe seiner Arbeit an den Gebetstafeln die Interaktion mit dem Betrachter stärker in den Vordergrund stellen und den Charakter des Kultgegenstandes erhöhen. So ging es immer weniger um Fragen der Aufbewahrung und Kombinationsmöglichkeiten, als viel mehr darum, alle Sinne des Betrachters anzusprechen, sein Bewusstsein zu schärfen und dem Kunstwerk seine museale Aura zu nehmen, ihm im Gegenzug aber eine kultische zu verleihen. Applikationen, „abgenützte“ Patina und der Objektcharakter laden zum Betrachten und berühren, ja „in die Hand nehmen“ der Gebetstafel ein und decken damit sowohl den visuellen als auch den taktilen Bereich ab. Die akustische Wahrnehmung wird durch das Rauschen der Körner beim Bewegen der

²⁶² In den *Notenlinienbildern* – siehe S. 135

²⁶³ Bischoffshausen 2009, S. 68f. (Brief vom 12.2.1961).

Tafeln befriedigt und scheint die wichtigste Dimension der Gebetstafel zur Erlangung eines meditativen Zustands zu sein.

Dazu Rohsmann:

*„In den Gebetstafeln hatte er mit dem zarten Geräusch des eingeschlossenen Getreides oder des Sandes noch eine Hilfestellung zur Erfassung der Stille gegeben, wenn am Ende der Schüttelbewegung das leise Rollen der Körner aufgehört hatte. Mit Hilfe des Meditationsobjekts, der Gebetstafel, sollte dann die Erfahrung der unfassbaren Komponente der Stille erfolgen. Zuerst, während des Rauschens und des Rieselns, wird die Apperzeptionsfähigkeit für geringste akustische Reize sensibilisiert; dann, wenn die Sensation ausbleibt, ist der Schritt in die Abstraktion der Leere zu tun.“*²⁶⁴

2 Geräusch und Stille in der Musik der Nachkriegszeit

2.1 Stille

Das Thema der Stille spielte in allen Bereichen der Kunst nach 1945 eine neue, tragende Rolle. In der Literatur gewinnt mit Samuel Beckett die Regieanweisung *Pause* – das Innehalten in der Kommunikation – eine bis dahin unbekannte Wichtigkeit.²⁶⁵ Heinrich Böll verfasst 1955 die Satire *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen*²⁶⁶, Ingmar Bergman dreht 1963 den Skandalfilm *Das Schweigen* (Tystnaden), der Maler Yves Klein lässt 1961 seine *Symphonie monoton-silence* (1949 konzipiert) von einem 32-köpfigen Orchester und 20-stimmigem Chor aufführen, bei der auf einen langen D-Dur-Akkord ebenso langes Schweigen (die Rede ist von 20 – 40 Minuten) folgte.²⁶⁷

²⁶⁴ Rohsmann 1991, S. 109.

²⁶⁵ Erstmals in *Warten auf Godot* 1948/1949. Mehr dazu bei Voigt 2006.

²⁶⁶ = Böll 1958.

²⁶⁷ Vgl. Maur 1999, S. 112.

Überraschenderweise wird die Stille sogar und vor allem in der Musik zu einem viel diskutierten und beachteten Element. Hans Zender bezeichnet in seiner Einschätzung der Musik der Postmoderne, neben den Polen „Avantgarde“ und „Manierismus“, die „Stille“ als *„dritte Tendenz unseres Jahrhunderts [...]: es ist die Tendenz, zu den Grenzen der Musik zu gelangen, ja diese Grenzen zu überschreiten.“*²⁶⁸ Laut Zender habe *„Webern als erster jenen Bezirk der »stillen Zeit« entwickelt [...], der sich als das Zentrum der neuen Erfahrung von Musik überhaupt herausstellt. Die Stille als einzige phänomenale Negativität der Musik ist eine Kraft, welche nicht nur Einzelaspekte neu bestimmt, sondern das Ganze.“*²⁶⁹ Neben Webern erwähnt er „ausgeprägte Stillen“ bzw. vergleichbare Phänomene in Werken von Pierre Boulez, Luigi Nono, Helmut Lachenmann, Morton Feldman, Giacinto Scelsi und – last but not least – John Cage.

2.1.1 John Cage

Spricht man über die Rolle der Stille in der Musik des 20. Jahrhunderts, so kommt man nicht umhin, diesen amerikanischen Komponisten einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Kein anderer hat der Stille in seiner Musik eine vergleichbare Wichtigkeit zukommen lassen. In seinem berühmtesten und wohl auch skandalträchtigsten aber ebenso folgenreichsten Werk *4'33"* bekommt das Publikum 4 Minuten und 33 Sekunden lang „Stille“ zu hören. Die Uraufführung fand am 29. August 1952 in Woodstock (New York) mit dem Pianisten David Tudor statt. Aus der Partitur:

*„Note: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4'33" and the three parts were 35", 2'40", and 1'22". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the ending by opening, the keyboard lid. [...]. The work may be performed by any instrumentalist(s) and the movements may last any lengths of time.“*²⁷⁰

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Quelle: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/4-33/bilder/2/>

Um das Werk besser verstehen zu können, bedarf es einer Erklärung der Definition von Stille in Cages Philosophie. Schon vor 4'33'' war das Spiel mit der Stille ein wichtiger Bestandteil in seinen Kompositionen, wie beispielsweise *A Flower* für Singstimme und geschlossenes Klavier (1950)²⁷¹.

Cages Interesse am Phänomen Stille veranlasste ihn auch dazu, sich auf der Harvard University – um der Erfahrung willen – für einige Minuten in einen schalldichten Raum schließen zu lassen. Umso überraschter war der Komponist, als er sogar in der echofreien, schalldichten Kammer etwas hörte: einen konstanten, hohen Ton und ein dumpfes, rhythmisch hämmerndes Rauschen. Cage verließ den Raum und erläuterte dem zuständigen Ingenieur, was er gehört hatte. Dieser erklärte ihm, dass es sich dabei nicht um eine akustische Lücke in der schalldichten Kammer handelte, sondern um Cages eigenen Körper, dessen Nervensystem und Blutzirkulation für die beiden Geräusche, die er vernommen hatte, verantwortlich waren.²⁷²

Dieses Schlüsselerlebnis revolutionierte seine Wahrnehmung von Stille:

*„Ich hatte ernstlich und ganz naiv gedacht, es gäbe wirklich Stille. [...] Also ... hatte ich die Stille gar nicht wirklich auf die Probe gestellt. [...] Wie sehr wir auch versuchen mögen, Stille zu erzeugen, [...] es gelingt uns doch nicht. Es gibt keine Stille, die nicht klangträchtig ist.“*²⁷³

Dies führte ihn zu der Einstellung, dass der Unterschied zwischen Klang und Stille kein realer war, sondern rein in der Wahrnehmung bestand:

*„»Die Situation, in der man sich befindet«, sagte Cage, »ist nicht objektiv (Klang – Stille), sondern eher subjektiv (nur Klänge), in einem Fall werden Klänge absichtlich hervorgebracht, in einem anderen (Stille genannt) eher unabsichtlich.« Stille ist die Abwesenheit von Vorsatz und Absicht.“*²⁷⁴

²⁷¹ und Werke wie *Duet for Two Flutes, Sonatas and Interludes, The Wonderful Widow, Two Pastorales, Imaginary Landscape No. 4*. Vgl. Revill 1995, S. 217.

²⁷² Vgl. Revill 1995, S. 217ff.

²⁷³ Zitiert nach: Revill 1995, S. 219.

²⁷⁴ Ibid.

Hört man 4'33" mit diesem Wissen ein zweites Mal, so erschließt sich die Musik, die in der vermeintlichen Stille liegt: Gelegentliches Räuspern im Publikum, das entfernte Rauschen von der Straße, empörte Zwischenrufe von Zuhörern, das leise Surren einer Lüftungsanlage oder vielleicht sogar der eigene Herzschlag. Solche alltags- oder situationsbedingten Geräusche sind es, auf die Cage durch die Konzertsituation, in der das Publikum für akustische Reize sensibilisiert ist, hinweisen will. *„Wir mussten uns Stille vorstellen, um unsere Ohren öffnen zu können“*²⁷⁵ sagt er, und wünscht uns allen *„Happy new ears!“*²⁷⁶

Somit gelangt man bei Cage über die Stille zum Geräusch, zu dem sich der Komponist immer schon stark hingezogen fühlte. Er trat für eine Gleichstellung von Klang und Geräusch ein:

*„Wenn die musikalischen Regeln Geräusche ausschlossen, so war eben eine Musik aus Geräuschen geboten. »Alle Klänge sind in der Musik sinnvoll«, sagte er einem Reporter, »wenn sie in der Musik vorkommen.«*²⁷⁷

und

*„Cages Aufmerksamkeit für Stille stellt, wie die Aufwertung von Geräuschen, seine Strategie der Einbeziehung des Ausgeschlossenen und Verbotenen unter Beweis.“*²⁷⁸

²⁷⁵ Revill, 1995, S. 220.

²⁷⁶ Titel eines Essays von John Cage 1967, publiziert u.a. in: Rothenberg/Ulvacus 2001, S. 25-30.

²⁷⁷ Revill 1995, S. 82.

²⁷⁸ Revill 1995, S. 85.

2.2 Geräusch – Musique concrète

Parallel zu Cage in Amerika entwickelte sich auch in Europa eine Musik der Geräusche: die so genannte „musique concrète“ – „konkrete Musik“ also – deren geistiges und kulturelles Zentrum Paris bildete.

Im vorangehenden Kapitel habe ich bereits erwähnt, dass sich aus dem Perfektionierungswillen der seriellen Musik heraus elektronische Musik entwickelt hatte, die mit synthetisch generierten Klängen die vom Serialismus geforderte Determination und Präzision auf die Spitze trieb. Dabei spricht man von der „Kölner Ausprägung“ der elektroakustischen Musik, für die unter anderem auch Herbert Eimert, mit dem Herbert Mogg in Kontakt stand²⁷⁹, prägend war.

Die „Pariser Schule“ mit ihrer *musique concrète* stellt eine der „Kölner Schule“ ursprünglich diametral gegenüberstehende Richtung elektroakustischer Musik dar. Hier werden die Klänge nicht synthetisch erzeugt, sondern Alltagsgeräusche in der „freien Natur“ mittels Magnetophon aufgezeichnet. Jene Aufnahmen – „konkrete, echte“ Geräusche, *objets trouvés* der akustischen Umwelt – werden so manipuliert und verändert²⁸⁰, dass sie im Endeffekt eine elektroakustische Komposition ergeben. So wird aus dem konkreten Fundstück ein künstlerisch gestaltetes „objet sonore“²⁸¹, das akustisch nicht mehr viel mit dem Ursprungsmaterial gemein haben muss und dadurch eigentlich wiederum abstrakt sein kann.

Prägend für die konkrete Musik war vor allem Pierre Schaeffer, der der neuen Musikrichtung 1948 auch ihren Namen gab.

Für ihn war der Entstehungsprozess vom Konkreten hin zum Abstrakten das Unterscheidungsmerkmal schlechthin zur Klassischen Musik, die sich von der abstrakten Idee hin zum konkreten Klang bewegt.

„On peut en effet comparer exactement les deux démarches musicales, l'abstraite et la concrète.

Nous appliquons, nous l'avons dit, le qualificatif d'abstrait à la musique habituelle, du

²⁷⁹ siehe Kapitel VII: Eimert stand auch in Kontakt mit John Cage und organisierte im Norddeutschen Rundfunk eine Radiosendung über selbigen. Vgl. Revill 1995, S. 186.

²⁸⁰ Z.B. Überlagerungen, Filtern, Geschwindigkeitsveränderungen etc. vgl. Dalhaus/Danuser 1984, S. 317.

²⁸¹ Dalhaus 1992, S. 317.

*fait qu'elle est d'abord conçue par l'esprit, puis notée théoriquement, enfin réalisée dans une exécution instrumentale. Nous avons appelé notre musique »concrète« parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou son musical, puis composé expérimentalement [...].*²⁸²

3 Bischoffshausen und die Stille

Hans Bischoffshausen war 1959 also auch in das Paris der musikalischen Neuerungen gezogen, in DAS Zentrum für avantgardistische Musikströmungen. In jenem weltoffenen Paris war auch die innovative Musik von John Cage in einer Vielzahl von Konzerten präsent und kaum überhörbar.²⁸³ Es ist nicht anzunehmen, dass Bischoffshausen, in der französischen Hauptstadt angekommen, plötzlich kein Interesse mehr an der Musik seiner Zeit gehabt haben sollte, hatte ihn doch kurz zuvor der Serialismus derart fasziniert. Ich gehe daher davon aus, dass er zumindest peripher über konkrete Musik und John Cage bescheid wusste. Konkrete Quellen oder Beweise dafür liegen mir allerdings nicht vor.

3.1 Gebetstafeln

Ich möchte nun zu den *Gebetstafeln* (Abb. 66 – 69) zurückkehren und sie im Lichte des eben Besprochenen noch einmal betrachten und belauschen.

Rohsman geht immer wieder auf das Geräusch bei den Gebetstafeln ein, schließt einen Zusammenhang mit Neuer Musik allerdings kategorisch aus:

*„Das Tangieren des akustischen Bereichs hatte mit seinen Projekten am Sektor der Neuen Musik nichts zu tun“*²⁸⁴

Hierin stimme ich mit Rohsman nicht überein. Stille und Geräusch als derart prägende Elemente der Neuen Musik der Fünfziger- und Sechzigerjahre hundertprozentig

²⁸² Albert Richard, Artikel in Polyphonie, 12. 1949, zitiert nach Schaeffer 1967, S. 16.

²⁸³ Interview mit Dieter Kaufmann am 3. 5. 2010.

²⁸⁴ Rohsman 1991, S. 70.

abgekoppelt und zusammenhangslos mit letzterer zu sehen erscheint mir unwahrscheinlich, vor allem wenn man Bischoffshausens Interesse für musikalische Avantgarden bedenkt.

Stellte das Rauschen der Getreidekörner im Inneren der Gebetstafeln für Bischoffshausen ein musikalisches – oder zumindest akustisches – Erlebnis dar, das nicht ausschließlich darauf abzielte, die darauf folgende Stille wahrzunehmen? Und welche Stille meinte Bischoffshausen? Stille im traditionellen Sinne, als Abwesenheit von Geräuschen? Stille als Geisteshaltung? Stille wie Cage sie verstand? Wollte Bischoffshausen – ähnlich wie Cage durch die Konzertsituation in 4'33" – die Sinne schärfen um sie auf die sonst unbewusst ausgeblendete akustische Umwelt zu lenken?

Einige Hinweise dazu kommen vom Künstler selbst, wenn Rohsmann schreibt:

„Bischoffshausen ist davon ausgegangen, dass »die Stille nicht beschreibbar ist, nichts Fassbares«. Sie ist wie jedes »erdachte Produkt eine Aktion – nicht durch den Umstand des Denkens, sondern durch den denkerischen Vollzug, ohne dass er konkret würde.«²⁸⁵

und

„Seine [Anm: Bischoffshausens] Auffassung von Stille implizierte sie als »inerte, grundlegende Form, in der alles enthalten ist.«²⁸⁶

3.2 Bischoffshausen und John Cage

Zwischen Cage und Bischoffshausen gibt es immer wieder erstaunliche – wenn auch zufällige – Überschneidungen, die so evident sind, dass ich die Verwandtschaften in der Kunst- und Lebensauffassung der beiden Männer hier anhand einer Zitatesammlung veranschaulichen möchte.²⁸⁷

²⁸⁵ Rohsmann 1991, S. 109.

²⁸⁶ Rohsmann 1991, S. 113.

²⁸⁷ Dabei sind die Zitate durch verschiedene Schriftarten zu unterscheiden:

Cage-Zitate sind in Arial verfasst, Bischoffshausen-Zitate in Courier New.

David Revill über Cage: „Sein Werk ist sein Leben – auch das Gegenteil wäre richtig.“²⁸⁸

Wilhelm Steinböck zu Bischoffshausen: „Heute weiß Ihnen die Kunstgeschichte einen festen Platz zuzuordnen, da Ihr Werk EINHEIT ist, Sie selbst mit Ihrer Kunst, mit Ihrem Wort und durch Ihre Menschlichkeit.“²⁸⁹

ooo

John Cage: „*Ich bin kein Genie. Ich habe keine Botschaft, und ich schreibe keine Meisterwerke.*“²⁹⁰

Arnulf Rohsmann über Bischoffshausen: „Der Künstler lässt dabei den Geniebegriff des 19. Jahrhunderts hinter sich und betrachtet seine Aufgabe eher darin, als Partner des Rezipienten Strukturen ansichtig zu machen, als sie in einem Akt der Creatio ex nihil hervorzubringen.“²⁹¹

ooo

Revill über Cage: „Was Cage an der Zwölftonmusik so reizvoll fand, war, »dass diese zwölf Töne alle gleich wichtig waren, dass keiner davon wichtiger war als ein anderer.«“²⁹²

Rohsmann über Bischoffshausen: „In der Struktur sind die Elemente keiner Hierarchie der Form und des Ortes unterworfen.“²⁹³

²⁸⁸ Revill 1995, S. 23.

²⁸⁹ Brief an Bischoffshausen von Dr. Wilhelm Steinböck, April 1987, veröffentlicht in: Steinböck/Celedin 1987, o.S.

²⁹⁰ Revill 1995, S. 25.

²⁹¹ Rohsmann 1991, S. 113.

²⁹² Revill 1995, S. 56.

²⁹³ Rohsmann 1991, S. 96.

und

„Die Leere und die Fülle sind (dabei) von gleicher Qualität, das Tertium comparationis ist die Struktur.“²⁹⁴

ooo

Revill über Cage: „Aber die Suche nach einer unpersönlichen Kunst begann bei ihm schon sehr früh. Nur durch die Vermeidung von Ausdruck würde es künftig gelingen, sich von der Verstrickung in Leidenschaften frei zu machen.“²⁹⁵

und

„Es ging darum, sich nicht nur vom Ausdruck zu entfernen, sondern auch die eigentliche Grundlage des persönlichkeitsgebundenen Kunstwerks zurückzuweisen – die ästhetische Auswahl.“²⁹⁶

Rohsmann über Bischoffshausen: „Diese puristische Attitüde ist bei Bischoffshausen auch durch die Verweigerung von Farbe motiviert. [...] Er distanziert sich damit von [...] der Überbetonung der emotionalen Anteile bei der Bildfindung. [...] Die Forderung nach transpersonalen künstlerischen Äußerungen schlägt sich darin nieder, Farbentscheidungen zu vermeiden.“²⁹⁷

ooo

Revill über Cage: „Sie [Anm.: Gita Sarabhai] sagte, das Ziel der Musik liege darin, den Geist zu reinigen und zu beruhigen und ihn dadurch für göttliche Einflüsse empfänglich zu machen. »Und ich glaube, das ist richtig«, schließt

²⁹⁴ Rohsmann 1991, S. 105.

²⁹⁵ Revill 1995, S.116.

²⁹⁶ Revill 1995, S. 167.

²⁹⁷ Rohsmann 1991, S. 81.

Cage. »Ich war zutiefst beeindruckt und kam auf der Stelle zu der Überzeugung, dass genau das das eigentliche Ziel der Musik war.«²⁹⁸

Rohsmann über Bischoffshausen: „Der Künstler hält Ausschau nach einer Funktion seiner Produkte, welche die ästhetischen Rezeptionsmöglichkeiten überschreitet. Sie soll den Zugang zur Sphäre des Magischen gestatten und bei den Gebetstafeln mystische Versenkung erlauben. [...] Bischoffshausens Kunst ist hier das Mittel für den individuellen Zutritt zu den verborgenen Bereichen.“²⁹⁹

ooo

Revill über Cage: „Wie wir sehen werden, sollte die Suche nach der Ruhe und Stille im Mittelpunkt auch weiterhin mit unpersönlichen Mitteln weiterverfolgt werden [...].“³⁰⁰

Widmung an Bischoffshausen von Gerhard Lojen:

„dem Maler der Stille“³⁰¹

Aus einem Brief von Manfred Lang an Bischoffshausen: „Hast Du gewusst, dass beim Betrachten Deiner Bilder mein Atem ruhiger wird?“³⁰²

ooo

John Cage: „0'00“ ist ein Solo, das von irgend jemandem auf irgend eine Weise aufzuführen ist [...].“³⁰³

Revill über Cage: „[...] das Werk könne beispielsweise das Handeln seitens anderer einschließen. Das versuchte er durch eine Organisation von

²⁹⁸ Revill 1995, S. 117.

²⁹⁹ Rohsmann 1991, S. 67.

³⁰⁰ Revill 1995, S. 121.

³⁰¹ Widmung von Gerhard Lojen, veröffentlicht in: Steinböck/Celedin 1987, o.S.

³⁰² Brief von Manfred Lang, veröffentlicht in: Steinböck/Celedin 1987, o.S.

³⁰³ Revill 1995, S. 273.

Aufführungen [...] auszuprobieren, an denen alle Besucher beteiligt waren.

Das Ziel war nicht einfach »Publikumsbeteiligung«, die die Dichotomie ja noch aufrecht erhielt, sondern jedermanns Musik und Musik von jedermann.“³⁰⁴

Rohsman über Bischoffshausen: „Bischoffshausen hatte auch vorgehabt, dass Nichtkünstler Reiskörner auf einem Tablett schütteln ohne sie zu fixieren, so dass jeder sein Strukturbild herstellen könne.“³⁰⁵

ooo

Revill über Cage: „Ein Grund für Cages unerbittlichen Experimentierwillen blieb stets konstant und wurde nur immer verschieden betont. Es ist die Vorstellung, dass Musik, die in diesem Falle auf Geräuschen beruht, von allen Leuten benutzt werden kann, um ihre – oft als unangenehm erlebten – Erfahrungen des Alltagslebens zu integrieren, und nicht dazu, einen ästhetisch höheren Bereich abseits der Welt zu hegen.“³⁰⁶

Hans Bischoffshausen: „[...] KUNST [ist] nicht [...] ein anderes, höheres, abstraktes Wesen mit eigenen unerforschlichen Entwicklungsgesetzen, sondern eine vollständig dem Menschen und seinem Dasein zugehörige, psychologisch definierbare Aktivität von Einzelnen in der Gesellschaft [...] und als eine (kollektive) Leistung zu begreifen, die eher einer Nötigung als dem Talent, eher einer seelischen Hygiene als der Ebenbildlichkeit mit Gott darstellt.“³⁰⁷

ooo

³⁰⁴ Revill 1995, S. 329.

³⁰⁵ Rohsman 1991, S. 131.

³⁰⁶ Revill 1992, S. 87.

³⁰⁷ Bischoffshausen 1965a, S. 59.

Obwohl John Cage und Hans Bischoffshausen einander nicht persönlich kannten, hatten beide in vielen Bereichen sehr ähnliche Sichtweisen.

Beide fühlten sich sehr stark zum Zen-Buddhismus hingezogen und bei beiden floss die Ideenlehre von Zen auch in ihr künstlerisches Schaffen mit ein. So arbeiteten sie auf eine entindividualisierte, entemotionalisierte Kunst hin, die im Endeffekt Leere ausdrücken sollte. Zu diesem Zweck gaben beide den „unerwünschten“ bzw. unfassbaren Komponenten der jeweiligen Kunstform Raum (an sich ein paradoxes Unterfangen) und erhoben sie zu den Hauptdarstellern ihrer Werke – und gingen damit an die Grenzen der Wahrnehmbarkeit: Bei Cage sind diese Akteure Stille und unintentionales Geräusch, bei Bischoffshausen die „leere“ Fläche, deren Strukturen mit dem freien Auge kaum mehr wahrnehmbar sind (*„Ich treibe die Askese des WEISS bis zu Ende. Fotografien sind nicht mehr in der Lage, die letzten 20 Bilder zu fotografieren.“*³⁰⁸)

Für beide war Kunst etwas direkt zum Leben Gehöriges – Kunstschaffen und Privatleben verschmelzen zu einem einheitlichen Œuvre.

Beide waren sehr interessiert an anderen künstlerischen Disziplinen außer ihrer eigenen – Cage selbst malte und war in vielen seiner grundsätzlichen Ideen von Malern beeinflusst. So gab er an, zu seinem Schlüsselwerk 4'33" durch die *White Paintings* von Rauschenberg inspiriert worden zu sein.³⁰⁹

Und nicht zuletzt gelten beide als Künstler der Stille. Bei Cage ist offensichtlich, woher diese Zuweisung kommt. Doch interessanterweise ist auch beim Maler Bischoffshausen das Wort „Stille“ – obwohl fachfremd – ständiger Gast in sämtlichen kunsttheoretischen Besprechungen seines Schaffens. Rohsmann widmet in seiner Bischoffshausen-Monographie der Stille beispielsweise ein eigenes Kapitel³¹⁰, jedoch ohne die Überschneidungen mit der gleichzeitigen musikhistorischen Entwicklung aufzuzeigen.

Als „still“ werden vorwiegend Bischoffshausens monochrome Strukturbilder der Pariser Zeit empfunden – also die *Stratifications / Predispositions / Dissolutions de l'espace, Energiefelder, Apparitions* und die *papiers sculptés*.

³⁰⁸ Bischoffshausen 1987.

³⁰⁹ vgl. Emons 2006, S. 70.

³¹⁰ Rohsmann 1991, S.108ff.

An den Schluss des Abschnitts zum Thema Stille möchte ich die Erzählung stellen, dass Bischoffshausen oft stundenlange nächtliche Telefonate mit seinem Malerkollegen Gerhard Lojen führte, bei denen keiner etwas sagte, sondern gemeinsam geschwiegen wurde.³¹¹

Ähnliches berichtet auch John Cage:

*„Es war phantastisch, als ich Rauschenberg das erste Mal traf. Fast sofort hatte ich das Gefühl, dass es für uns nicht unbedingt notwendig war, miteinander zu sprechen, so viele Berührungspunkte hatten wir. Ich antwortete sofort auf jedes Werk, das er mir zeigte. Es gab keine Kommunikation zwischen uns – wir waren die geborenen Komplizen.“*³¹²

Die beiden Anekdoten zeigen Stille und Schweigen als kreative, fruchtbare, mitunter emotionale, spannungsvolle Aktionen, die keineswegs mit dem „Nichts“ gleichzusetzen sind. Und das Schweigen eines anderen Menschen bzw. mit einem anderen Menschen ist doch ganz etwas anderes als das eigene Schweigen – wie schon Heinrich Böll's Dr. Murke erkannte:

*„Murke war aufgestanden und hatte den Bandapparat abgestellt. »Ach Rina«, sagte er, »wenn du wüsstest, wie kostbar mir dein Schweigen ist. Abends, wenn ich müde bin, wenn ich hier sitzen muss, lasse ich mir dein Schweigen ablaufen. Bitte sei nett und beschweige mir wenigstens noch drei Minuten [...].«*³¹³

...oder auch Heimito von Doderer's Childerich III. bei seinem ersten Treffen mit seiner zukünftigen Frau Clara von Cellé:

„Aber dann blieb es auch schon still. Es wurde immer stiller. Die Summen der Stille und des Schweigens schwellen sprunghaft an. Und die beiden hier [...] hatten immerhin noch genug geerbt, dass sie dieses jetzt bis zu enormer Tiefe sich eröffnende Schweigen glotzend

³¹¹ Interview von Christian Kircher mit Erika Lojen vom 29.5.2006 – von dem mir Christian Kircher dankenswerterweise in einem E-Mail vom 26.4.2010 berichtete.

³¹² Emons 2006, S. 67.

³¹³ Böll 1958, S. 48.

*ertrugen, ohne jeden vergeblichen Versuch, die aufgerissene Schlucht mit dem Streusande der Conversation zu erfüllen, der dem Sichtbarwerden des wahren Gegenüberstehens zweier Menschen sonst meistens ein Ende macht.*³¹⁴

4 Bischoffshausen und das Geräusch / die Konkrete Musik

Bevor ich näher auf Zusammenhänge zwischen musique concrète und dem Schaffen von Hans Bischoffshausen eingehe, muss ich festhalten, dass ich – ähnlich wie bei John Cage – keinerlei „konkrete“ Hin- oder Beweise dafür habe, dass der Maler mit jener Musikrichtung in Kontakt kam. Wie schon weiter oben erwähnt, ist allerdings davon auszugehen, dass der musikalisch sehr interessierte und offene Bischoffshausen in Paris – dem lebendigen Zentrum konkreter Musik – seine Ohren nicht verschlossen haben wird und sicherlich eine Ahnung von der „Pariser Schule“ der elektroakustischen Musik hatte.

Wofür ich jedoch Belege habe, ist, dass das Geräusch an sich auf den Maler große Anziehungskraft ausübte – so sagte mir Helene Bischoffshausen im Interview: *„Er hat lieber mit Geräuschen als mit «echter» Musik gearbeitet.*“³¹⁵

Sein bewusstes Wahrnehmen und Registrieren von Geräuschen kommt besonders in einer Textstelle von *Ein Nachmittag* zum Ausdruck, in der er seinen Geburtsort Feld am See beschreibt. Dabei spielen die von Klein auf wahrgenommenen Geräusche eine entscheidende Rolle für das Heimatgefühl:

„Hinter mir stieg der Fichtenwald steil bis in den Himmel und mit spitzen Wipfeln flüsterte der Wind, und der Wind bewegte die zarten Grasspitzen. [...]. Ein roter Lastwagen

³¹⁴ Doderer 1962, S. 33.

³¹⁵ Interview mit Helene Bischoffshausen am 10.9. 2008.

schlängelte sich die Seestraße entlang und der Wind trug das Geklingel von Flaschen vor ihm her. [...] Meine Ohren öffneten sich und meine Augen konnten sehen. Ich kannte alle Jahreszeiten in diesem Tal. [...]. Den Sommer, wenn der Wind den Heugeruch umhertrug und die Luft am Mittag vom Läuten der Kirchglocken zitterte. Den Winter, wenn die Eisdecke stöhnte, die meterdick auf dem See lag, und der Wald das Echo krachender Äste in die Luft schleuderte. Knirschende Schlittenkufen, das Gebimmel eines Pferdegeschirrs, das Geschrei der Kinder, die über den vereisten Dorfplatz kollerten, die warme Küche im Gasthaus, die fast größer war als die Kirche.“³¹⁶

Auch mein Vater, Dieter Kaufmann, der selbst Komponist elektroakustischer Musik ist und sein Fach in Paris unter anderem bei Schaeffer selbst studiert hat, erzählte mir, dass Bischoffshausen, den er in späteren Jahren kennengelernt hatte, immer lebhaftes Interesse an seiner Musik bezeugt hat. Es stand sogar des Öfteren eine Zusammenarbeit im Raum, jedoch ist nie ein Projekt realisiert worden.³¹⁷

Rohsmann erwähnt in einer Fußnote: „*Am Sektor der neuen Musik arbeitet Bischoffshausen in diesen Jahren mit dem Pionier der elektroakustischen Musik in Österreich, Herbert Mogg, zusammen.*“³¹⁸

Diese Aussage lässt auf tatsächliche Umsetzungen elektroakustischer Musik von Bischoffshausen selbst schließen, was mir jedoch weder Helene Bischoffshausen noch Herbert Mogg im Interview bestätigen konnten.³¹⁹

4.1 Visuelle Umsetzung musikalischer Kompositionsmethoden

Genau so wie zuvor bei der seriellen Musik und bei John Cage sehe ich auch bezüglich der konkreten Musik Parallelen zu Bischoffshausens Schaffen, eine Umsetzung akustischer Kompositionstheorie auf visueller Ebene.

Die *musique concrète* entdeckte die Allgegenwart von Musik in den Geräuschen des täglichen Lebens und verarbeitete sie durch verschiedene Veränderungen zu einer Komposition oder

³¹⁶ Bischoffshausen 2000, S. 7ff.

³¹⁷ Interview mit Dieter Kaufmann am 3. 5. 2010.

³¹⁸ Rohsmann 1991, S. 70.

³¹⁹ Interview mit Mogg am 14. 8. 2008, mit Helene Bischoffshausen am 10. 9. 2008.

ließ – wie es beispielsweise Cage tat – das Geräusch unverändert als *objet trouvé* klingen, auf das durch bestimmte Maßnahmen (Konzertsituation) die Aufmerksamkeit gelenkt wurde.

Ähnliches machte Bischoffshausen am visuellen Sektor. Wie die Komponisten das Geräusch, begann Bischoffshausen die Allgegenwart von Struktur wahrzunehmen. Ein Schlüsselerlebnis scheint dabei gewesen zu sein, bis zu den Ellenbogen in einem Haufen Reis zu stehen und sich plötzlich der sich ständig ändernden, allzeit vorhandenen und unendlichen Kombinations- und Strukturmöglichkeiten der Reiskörner bewusst zu werden.³²⁰ Daraus ergaben sich Ideen zu ephemeren Schüttversuchen beispielsweise mit Polenta (Abb. 70), wo es darum ging, die Faszination der sich unweigerlich ergebenden Strukturen wahrzunehmen.

Auch entdeckte er „*im Deckel einer alten Kiste eine tolle Struktur von sich aus*“³²¹.

4.2 „Objets visuels“³²²

Es gibt eine Reihe von Arbeiten Bischoffshausens, die von ihrer Genese her deckungsgleich mit dem Komponieren einer „konkreten“ Komposition sind. Beispielsweise ein großzügig mit Pressdruckstellen überzogener Mandolinenkasten (1965; Abb. 71)³²³, ein über einen Kleiderbügel gehängtes Herrenhemd, aus dem sich PVC-Druckstellen erheben (o.J.; Abb. 73) oder alte Türflügel, die von PVC-Rippen organisch überwuchert werden (1960; Abb. 74).

Bei diesen Objekten führt der Weg wie in der *musique concrète* vom konkreten *objet trouvé* des Alltagslebens = Mandolinenkasten/Hemd/Tür (entsprechend der Aufnahme von Umweltgeräuschen) durch den verändernden Eingriff des Malers = PVC-Applikationen (entsprechend technischen Veränderungen des Tonmaterials) zum letztlich abstrakten Kunstwerk = „*objet visuel*“ (entspricht „*objet sonore*“).

³²⁰ Rohsmann 1991, S. 131.

³²¹ Rohsmann 1991, S. 104.

³²² in Anlehnung an den musikwissenschaftlichen Begriff „*objet sonore*“ für durch den Komponisten veränderte akustische Fundobjekte, führe ich hier die Bezeichnung „*objet visuel*“ als durch den Maler verändertes visuelles Fundobjekt in den Diskurs ein.

³²³ vgl. Rohsmann 1991, S. 232.

Bei anderen Werken greift Bischoffshausen nicht verändernd auf das Objekt selbst ein sondern lässt sich durch dessen ihm innewohnende Struktur inspirieren. Er stellt diese in den Mittelpunkt, indem er dem Fundobjekt im Bild eine Bühne bietet. Wie John Cage durch die Konzertsituation die Ohren der Zuhörer für sonst Überhörtes öffnet, schärft Bischoffshausen den Blick für gewöhnlich übersehene Strukturen der Umwelt. Es handelt sich dabei um Materialcollagen aus den Sechziger- und Siebzigerjahren, wie beispielsweise *Rizovision*³²⁴ von 1963 (Abb. 75), bei dem Würfelzucker in einem breiten Rahmen gesetzt und so zum Kunstobjekt erhoben wird. Bischoffshausen verfertigte auch Kompositionen aus Kabelklemmen (*Schlüsselbrett* 1975; Abb. 76) und Ringschrauben (*Ringschraubenkreuz* 1973; Abb. 77). Immer wieder kehrt er auch zu den Reiskörnern zurück, die ihm die Allgegenwart von Struktur offenbart haben – der Bildträger wird beispielsweise mit (vergoldetem) Reis überzogen³²⁵ (Abb. 78) oder später (allerdings weitaus gestaltender) in der *Horizont*-Serie von 1979 (Abb. 79) in die Komposition mit eingebaut.³²⁶

Bischoffshausen stellte auch eine Reihe von „Strukturforschungen“ an (Abb. 80), in denen er verschiedene Materialien (Wellpappe, Kistendeckel, Lochziegel, Reste aus der Holzverarbeitung wie Holzstäbchen oder -klötzchen) auf ihre Strukturierung untersucht und sich davon zu architektonischen Entwürfen inspirieren ließ – beispielsweise zur Eingangshalle des Konservatoriums in Grenoble (1963/64 entworfen, 1967 realisiert).³²⁷

Laut Rohsmann will er „mit der Nähe zur Realität ein Paradigma der Übertragbarkeit der Struktur in die Dingwirklichkeit [...] statuieren und vice versa die Allgegenwart der Struktur hervorheben.“³²⁸

³²⁴ vgl. Rohsmann 1991, S. 131. Ich zweifle etwas an der Richtigkeit des Bildtitels *Rizovision*, da er besser zu einem von Bischoffshausens Reisbildern passen würde. Vielleicht liegt hier eine Verwechslung vor.

³²⁵ Beispielsweise *Ration quotidien d'un vietcong* von 1964, wo durch den Titel der Reis auch eine politische Dimension erhält.

³²⁶ Bischoffshausen greift also mehr ein als beispielsweise John Cage es tat. Cage überließ alles dem Zufall, er schuf nur den Rahmen der Konzertsituation. Bischoffshausen greift in den Materialcollagen gestaltender mit ein, indem er das Material auswählt und zu bestimmten Formen arrangiert. Insofern steht er auch hier den Techniken der *musique concrète* nahe.

³²⁷ vgl. Rohsmann 1991 S. 157ff.

³²⁸ Rohsmann 1991, S. 130.

5 Resümee

Berücksichtigt man bei der Interpretation von Bischoffshausens Œuvre dessen Interesse für Neue Musik, so stößt man sehr schnell auf Parallelen zwischen dem Schaffen des Malers und musikalischen Usancen. Obwohl (oder gerade weil) die „Beweislage“ recht spärlich ist, was Einflüsse von konkreter Musik auf Bischoffshausen angeht, halte ich es durchaus für vertretbar, dieser Fragestellung in einem eigenen Kapitel nachzugehen. Durch die Einbindung in den Themenkomplex „Bischoffshausen und die Musik“ wird das breite Interesse des Malers an Musik verdeutlicht und es scheint nicht aus der Luft gegriffen, ihm unter anderem auch Interesse für *musique concrète* zu „unterstellen“. Auch kann man auf einige wenige Aussagen (z.B. von Helene Bischoffshausen) zurückgreifen, die die These unterstützen.

Daher habe ich nach einer Einführung in die musikhistorische Rolle von Geräusch und Stille (mit einem Exkurs zu John Cage) versucht, mögliche Verbindungen dazu in Bischoffshausens Werk zu finden. Dabei eröffneten sich zwei Interpretations- bzw. Umsetzungsmöglichkeiten: einerseits Bischoffshausens direkte Arbeit mit Geräusch und Stille in den Gebetstafeln, andererseits die Wahrnehmung der Allgegenwart von (musikalisch gesehen akustischen, bildnerisch gesehen visuellen) Strukturen im Alltag.

Nach intensiver Auseinandersetzung sowohl mit der Musik der Mitte des letzten Jahrhunderts, als auch mit Bischoffshausens Schaffen der selben Zeit, erschien es mir geradezu fahrlässig, die sich aufzeigenden Überschneidungen beider hier nicht als Möglichkeit in die Arbeit mit einzubeziehen. Selbst wenn es sich dabei um Zufälle oder einen allgemeinen Zeitgeist handelt, der unabhängig voneinander auf Musik und Malerei gewirkt hat, finde ich es wichtig, diese Ähnlichkeiten aufzuzeigen.

VII. MUSIKLANDSCHAFTEN³²⁹

Bei den *Musiklandschaften* handelt es sich um eine in vielerlei Hinsicht auffallende Werkgruppe in Hans Bischoffshausens Œuvre. Auffallend ist daran einerseits ihr Umfang: Entstanden innerhalb von nur zwei Jahren (1977 und 1978) umfasst sie über 100 Werke. Andererseits auffallend ist, dass die *Musiklandschaften* trotz ihrer quantitativen und qualitativen Breite bisher eben *nicht* aufgefallen sind – in keiner einzigen Abhandlung über Bischoffshausens Schaffen haben sie je Erwähnung gefunden – ein Umstand, an dem auch die vermehrte Ausstellung einzelner *Musiklandschaften* in den letzten Jahren nichts geändert hat.³³⁰ Selbst für langjährige Bischoffshausen-Sammler stellen sie oft eine Überraschung dar.

Aufgrund dieser bisherigen Nicht-Beachtung von kunsthistorischer Seite liegt die Idee nahe, dass es sich für Bischoffshausen bei den *Musiklandschaften* um Arbeiten mit „privatem“ Charakter oder unfertige Skizzen handelte. Das ist nicht der Fall: Zum Einen finden sich auf einigen *Musiklandschaften* Widmungen („*Pour vous un paysage de musique*“³³¹), zum Anderen erwähnt Bischoffshausen in *Rotweingeschichte – Sucht* 82 eine geplante Ausstellung der Serie auf Mallorca: „*In Palma vereinbarte ich eine Ausstellung von MUSIKLANDSCHAFTEN aus der nichts wurde.*“³³²

Arnulf Rohsmann, der 1991 die bisher einzige Monographie über Bischoffshausen veröffentlichte, erwähnt die Werkgruppe in keinem Satz. Eine Tatsache, die verwundert, erwarb das Land Kärnten doch auf seine Beratung hin im Jahr 1988 eine *Musiklandschaft*³³³, was beweist, dass Rohsmann die Serie nicht nur kannte, sondern offenbar auch schätzte – und das zu einer Zeit, in der er sich mitten in den Recherchen für sein Buch befand.

³²⁹ Abbildungen aller *Musiklandschaften* finden sich im Teilwerkverzeichnis im Anhang.

³³⁰ Beispielsweise Freihausgasse, Villach, 16.7. – 6. 9. 2008: „Hans Bischoffshausen, Otto Eder, Johann Fruhmann, Othmar Jaendl“; Galerie Judith Walker, Weizelsdorf, 6.6. – 7.9. 2008: „Sommerausstellung“; Galerie Magnet im Palais Fugger, Klagenfurt, 2009: „Hans Bischoffshausen – Viktor Rogy – Bella Ban“

³³¹ ML004, ML008, ML032, ML034, ML059, ML074.

³³² Bischoffshausen 2003, S. 114.

³³³ Kunstbericht 1988, S. 24.

1 „Bildnerische Ekphrasis“

Anders als in den vorangehenden Kapiteln handelt es sich bei den *Musiklandschaften* nicht um visuelle Umsetzungen musikalischer Kompositionsmethoden. Der Zugang Bischoffshausers ist hier weitaus direkter – mehr intuitiv als intellektuell, wie es beispielsweise bei der Seriellen Musik der Fall war. Laut Aussagen von Helene Bischoffshausen sind die *Musiklandschaften* in Musik (hauptsächlich Jazz) durchhörten Nächten entstanden³³⁴ und im engen Zusammenhang mit der jeweils gehörten Musik zu sehen. Es sind direkte Umsetzungen des Gehörten in bildende Kunst.

In Anlehnung an Siglind Bruhn möchte ich an dieser Stelle den Begriff der *Bildnerischen Ekphrasis* zur Beschreibung der *Musiklandschaften* einführen. Bruhn bezeichnet Musik, die Werke bildender Kunst interpretiert als *Musikalische Ekphrasis*.³³⁵ Bischoffshausen geht den umgekehrten Weg: er „interpretiert“ Musik mit bildnerischen Mitteln und kreiert somit eine bildnerische Ekphrasis. Der Titel der „Musiklandschaft“ stammt dabei von ihm selbst und ist zugleich Bezeichnung der einzelnen Blätter als auch Überbegriff für die ganze Serie.

2 Dokumentation

Da die *Musiklandschaften* bisher nicht publiziert wurden, möchte ich in meiner Diplomarbeit eine erste Dokumentation der Serie vornehmen. Anspruch auf Vollständigkeit stelle ich dabei nicht, da nicht klar ist, wie viele der Graphiken sich in privaten Händen befinden.³³⁶

Auch werde ich den Versuch vornehmen, eine gewisse Ordnung in die Serie zu bringen, indem ich die Blätter nummeriere und in meiner Meinung nach zusammengehörige Gruppen gliedere.

³³⁴ Interview mit Helene Bischoffshausen am 25.10.2008.

³³⁵ Bruhn 2004, S.10.

³³⁶ Noch während meiner Arbeit an der Dokumentation der Musiklandschaften sind mir immer wieder neue aus privaten Sammlungen bekannt geworden.

2.1 Umfang und Aufbewahrungsorte der Musiklandschaften

Zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Arbeit sind mir 128 *Musiklandschaften* bekannt, wovon 110 vom Künstler selbst in irgendeiner Form als „Musiklandschaft“ bezeichnet sind: meist durch ein schlichtes „ML“, manchmal ausgeschrieben als „Musiklandschaft“ und einige Male auf Englisch („Music landscape“)³³⁷ oder Französisch („paysage de Musique“)³³⁸.

Die 18 Arbeiten, die vom Künstler selbst nicht als *Musiklandschaften* bezeichnet sind, sich aber trotzdem im vom mir erstellten Teilwerkverzeichnis³³⁹ befinden, sind aus verschiedenen Gründen mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit – trotz fehlender Bezeichnung – der Werkgruppe zuzuordnen. Sei es, dass sie aufgrund von Stil und Datierung eindeutig Glied in einer zusammengehörigen Gruppe sind, von der ein Teil mit „ML“ gekennzeichnet ist, und ein anderer nicht; seien es handschriftliche Einträge des Künstlers im Bild mit musikalischem Zusammenhang (meist Namen von Jazzmusikern) oder schlichtweg, dass sie sich im Archiv von Helene Bischoffshausen in einer der Mappen mit der Aufschrift „Musiklandschaften“ befinden und sich stilistisch und technisch völlig in die Serie eingliedern.

Unter den 128 Werken befinden sich auch zwei gedruckte Versionen (Offset Drucke)³⁴⁰ von Musiklandschaften, die jeweils unter einer Opusnummer mit zusätzlichen Buchstabenbezeichnungen zusammengefasst sind.

107 der *Musiklandschaften* befinden sich im Archiv der Witwe der Künstler, die mir großzügigerweise die Möglichkeit geboten hat, die Originale anzuschauen, zu fotografieren und zu vermessen. Die übrigen 21 verteilen sich auf eine öffentliche³⁴¹ und zwei private Sammlungen³⁴², vier Galerien³⁴³ und zwei Auktionshäuser³⁴⁴. Im Falle der Galerien und

³³⁷ ML021

³³⁸ vgl. Fußnote Nr. 331.

³³⁹ Siehe Anhang.

³⁴⁰ Näheres dazu siehe S. 112, 113.

³⁴¹ Sammlung Villach: ML120b

³⁴² Leischner: ML002, 024, 063, 064, 082, 120d und Privatsammlung Kärnten: ML080, 081

³⁴³ Walker: ML011, 027, 033, 048; Vorspann: ML044; Mauroner: ML045c, Magnet: ML120e

³⁴⁴ Dorotheum Klagenfurt: ML032, 045a, 120a und die Internetplattform www.willhaben.at: ML045b+d

Auktionshäuser ist der Besitzerwechsel natürlich vorprogrammiert, aber nicht nachvollziehbar.

2.2 Formales

2.2.1 Materialien

2.2.1.1 Papier

Bei den *Musiklandschaften* handelt es sich ausnahmslos um verhältnismäßig kleinformatige Papierarbeiten.

Vier mal verwendete Bischoffshausen braunen Karton als Grundlage³⁴⁵, der mitunter in Form gerissen und mit Bleistift, Dispersion und Aquarell gestaltet wurde.

Das Grundmaterial der meisten Bilder ist jedoch weißes Papier in den Formaten 21,4 x 30,5 / 21 x 30 / 29,7 x 21 und 19,5 x 27,5. Im letzten Fall handelt es sich um aus einem Tischkalender gerissene, auf der Rückseite gestaltete Blätter.

Bei den *Musiklandschaften* ML025, 027, 033, 045a-d diente vorgedrucktes Notenpapier (Notenlinien) als Grundlage, das entweder vollformatig- oder in Form gerissen verwendet wurde.

82 Querformate überwiegen 46 Hochformate. Alle im Archiv von Helene Bischoffshausen befindlichen *Musiklandschaften* sind auf Trägerkarton in den Maßen 50 x 32,5 (unabhängig vom Format des Bildes immer im Hochformat) aufgebracht.

Das Papier gestaltete Bischoffshausen vorwiegend mittels Blei- und Filzstift. Näheres über Stil und Technik folgt im Unterkapitel 2.3.1. (S. 103f).

³⁴⁵ ML006, 007, 082, 083

2.2.2 Beschriftung

2.2.2.1 Werktitel

Wie schon weiter oben erwähnt, hat Bischoffshausen 110 der hier besprochenen Werke selbst in irgendeiner Form als „Musiklandschaft“ (bzw. „Paysage de Musique“ oder „Music landscape“) bezeichnet, den Großteil davon mit der schlichten Abkürzung „ML“. In über 80 Fällen befinden sich diese Bezeichnungen in der linken unteren Bildecke.

Abgesehen von dieser Kategorisierung sind einige der *Musiklandschaften* noch zusätzlich mit einem Titel am unteren Bildrand versehen: *Musiklandschaft und Meerlandschaft* (ML015), *music landscape and Aaaah-Sprachlandschaft* (ML021), *von der musik beschossen* (ML023), *MUSIK LAND DERWERBUNG* (sic!) (ML026), *ÖST + ABENDL. + ALPENL. FERNSEHER* (ML041), *de même* (ML 043), *DAS ÜBLICHE NICHTS DES STRICKMUSTERS* (ML044), *Hinterkopf mit Landschaften* (ML066), *Fahrzeug* (ML089), *Partitur* (ML095), *Guitaristen* (ML097), *SÄNGER* (ML098), *ZUHÖRER* (ML099).

2.2.2.2 Signatur

Hans Bischoffshausen verwendet in der Werkserie insgesamt fünf Arten der Signatur – in Kombination oder auch alleine stehend:

A) UNTERSCHRIFT

Abgesehen von sechs Musiklandschaften³⁴⁶ sind alle Bilder schlicht mit dem Familiennamen des Malers „Bischoffshausen“ auf der Vorderseite (meist rechts unten) unterschrieben. Die unsignierten Bilder sind eindeutig auch dem Maler zuzuschreiben.

³⁴⁶ ML003, 009, 031, 039, 081, 083.

B) STEMPEL

94 der unterschriebenen Bilder sind zusätzlich noch mit einem Namensstempel versehen. Die Lettern haben in etwa Schriftgröße 6 (Bischoffshausen). Meist sind Unterschrift und Stempel gemeinsam vorhanden (der Stempel auch öfters zwei mal pro Bild), manchmal kommt die Unterschrift alleine vor, und drei *Musiklandschaften* sind zwar nicht unterschrieben, jedoch gestempelt.³⁴⁷

C) INITIALEN

18 *Musiklandschaften* enthalten zusätzlich zur Unterschrift auch die Initialen des Künstlers „H.B.“. Jene unsignierten Bilder ML031, 039 und 081, die gestempelt sind, sind auch mit den Initialen versehen.

D) FINGERABDRUCK

Fünf *Musiklandschaften* sind – neben Stempel und Unterschrift – mit einem Fingerabdruck als zusätzliches persönliches Erkennungsmahl des Künstlers versehen.³⁴⁸ Bei ML003 stellt der Abdruck die einzige „Signatur“ dar.

E) ZEICHEN

Spätestens seit seiner Rückkehr nach Österreich scheint Bischoffshausen ein Zeichen, das für ihn selbst steht, entwickelt zu haben. Es besteht aus einem aufrechten Oval mit gezackter Umrisslinie mit Punkt im Zentrum und einem Rufzeichen rechts daneben. Drei Werke enthalten dieses Zeichen³⁴⁹, wovon sich zwei direkt an Bischoffshausens Frau Helene wenden (ML047: „*Hélène sollte sich an die Erfahrungen halten!*“ und ML120c ist mit einem Beiblatt versehen, auf dem sich das Zeichen mit dem Satz „*EINE ZWISCHENNACHRICHT FÜR Hélène*“ befindet.).

³⁴⁷ ML031, 039, 081.

³⁴⁸ ML002, 003, 004, 012, 063, 064, 107

³⁴⁹ ML001, 047, 120c

2.2.2.3 Datierung

Alle *Musiklandschaften* sind vom Künstler datiert. Vage Jahresangaben („77/78“) stellen dabei die Ausnahme dar³⁵⁰. Der Großteil ist mindestens mit dem Monat, wenn nicht mit dem auf den Tag genauen Entstehungsdatum versehen. Dies ermöglicht eine relativ gute Chronologisierung der Arbeiten, die auch die Grundlage meiner Ordnung der *Musiklandschaften* darstellt.

Bischoffshausen hat sie – den Daten nach – eher schubweise als über einen langen Zeitraum kontinuierlich geschaffen, was auch mit Helenes Aussage konform geht, dass die *Musiklandschaften* oft in durchwachten Nächten entstanden seien.

Das Gros der Graphiken ist im Jahr 1978 entstanden, nur sieben der insgesamt 128 Bilder sind eindeutig auf das Jahr 1977 datiert. Drei³⁵¹ der fünf Landschaften, die mit 77/78 bezeichnet sind, sind stilistisch auch eher dem Jahr 1978 zuzurechnen.

2.2.2.4 Schriftliche Kommentare mit Musikbezug

A) JAZZMUSIKER

Immer wieder finden sich am Bildrand oder auch direkt in die Musiklandschaft eingeschriebenen Namen von Jazzmusikern. Es ist offensichtlich, dass die jeweiligen Werke zur Musik des notierten Künstlers entstanden sind – bildnerische Ekphrasen zur Musik jener Interpreten sind.

Leider ist die Schrift Bischoffshausens dabei oft kaum entzifferbar, was verwundert, da er sonst eine sehr klare Handschrift hatte. Zusätzlich sind die Namen oft falsch geschrieben, was es selbst einem Jazz-Kenner schwerer macht, vom Schriftbild her auf einen bestimmten Musiker zu schließen.

a) Eindeutig

ML014: Dizzy Gillespie („*Gillespie*“), Stan Kenton

ML016: Miles Davis, Jefferson (Hilton? Carter? Eddie?)

³⁵⁰ ML102, 103, 104, 118, 119

³⁵¹ ML102, 103, 104.

ML020: Harry James („eine Schleife von Harry James“)

ML024: Kid Ory

ML033: Claude Luter

ML035: Gerry Mulligan („Mulligan / (Jerry) M.“)

ML044: Fatty George

ML075: Dizzy Gillespie, Zoot Sims, Ray Charles (“*Dizzy Gillespie / Z... Sims / + Ray carles*”)

ML107: Dizzy Gillespie (“*Dizzy Gillespie*”)

ML118: John Coltrane (“*J. Coltrain*”)

b) Vermutet

ML004: Guy Lafitte, Milt Jackson

ML009: Ron Carter, Reuben Wilson (Bischoffshausen schreibt eindeutig „*Roy Wilson*“, den ich allerdings nicht als Jazzmusiker ausfindig machen konnte)

ML118: Jimmi Garrison

Dank Bischoffshausens Witwe Helene hatte ich die Möglichkeit, einen Blick in die Schallplattensammlung des Künstlers zu werfen. Sie enthält sieben Jazz-Platten³⁵², auf denen sich einige der auf den *Musiklandschaften* vermerkten Künstler wiederfinden: Claude Luter, Miles Davis, Dizzy Gillespie, Milt Jackson, Gerry Mulligan und Zoot Sims.

B) WEITERE KOMMENTARE MIT MUSIKZUSAMMENHANG

ML003: „*Bemerkungen für Jazz / armselige Variationen in einer Maché*“

ML008: „*Geigen – Posaunen / + and se song / = mindernwertig*“

ML027: „*Da weiter oben steht er, der van Beethoven / anfänglich Boogie-Woogie*“

ML065: „*Auf noise full drive [?] / NUR LÄRM*“

³⁵² – Nouvelle Orléans Vol. 2. Mode disques, Série internationale, MDINT' 9 287

- Teddy Buckner and his Dixieland Band. Mode disques, Série internationale, MDINT' 9 365

- Miles Davis: Sketches of Spain. CBS 62327

- Muggsy Spanier: Bluin' the Blues. RCA LPM 1295

- Les Géants du Jazz moderne. Mode disques, Série internationale, MDINT' 9144

- The prodigious Bechet – Mezzrow. Festival, Album 117.

- Lionel Hampton: Apollo Hall Concert 1954. Philips Minigroove 33 , BBL 7015 (B 10157 L)

ML069: „*BEAT*“

ML078: „*Chorus 1*“, ML079: „*Chorus 2*“, ML080: „*Chorus 5*“, ML081: „*Chorus 6*“

ML094: „*PARTITUR / SÄNGER + Pianist*“,

ML095, 100, 101, 102, 104: „*Partitur*“,

ML096: „*SÄNGER PARTITUR*“,

ML097: „*Guitaristen*“,

ML098 : „*SÄNGER*“,

ML099, 110: „*Zuhörer*“

2.2.3 Ordnung / Nummerierung

Um besser und unkomplizierter über die Serie sprechen zu können, habe ich die *Musiklandschaften* in eine Ordnung gebracht und mit Nummern versehen, denen ein „ML“ voransteht. Die Ordnung fußt auf den Datierungen der Bilder und ist in lockerer Weise chronologisch. ML001 trägt das Datum 1.12.77, ML 120f ist ein Offsetdruck von 1978, der 1983 vom Künstler nachbearbeitet wurde.

Meine Vorgehensweise war folgende: Chronologisch geordnet vom jeweils genauesten zum vagsten. Beispielsweise 1977 ist aufgeteilt in: 1.12.77, 31.12.77, 12.77.

Die große Ordnung ist also nach Jahren. Die Jahre sind wiederum in Monate unterteilt und innerhalb des Monats kommen zuerst chronologisch gereiht die auf einen bestimmten Tag datierten Werke, auf die dann die lediglich auf den Monat datierten Werke folgen. Am Ende stehen die nur auf ein, und letztlich die auf zwei Jahre datierten Bilder.

Aufgrund der genauen Datierungen ergeben sich 3 große Blöcke:

3.3.78: ML018 bis ML023

10./11.3.78: ML024 bis ML031

16./17. 5. 78: ML046 bis ML058

Innerhalb der Blöcke besteht allerdings kein Anspruch auf Chronologie! Beispielsweise könnte am 17.5.78 ML058 durchaus *vor* ML052 entstanden sein. Die Reihung und

Nummerierung der Bilder mit gleicher Datumsangabe ist entweder rein zufällig oder in einigen Fällen nach stilistischen Gesichtspunkten zustande gekommen.³⁵³

Durch die chronologische Ordnung wird deutlich, dass Bischoffshausen eher schubweise gearbeitet hat und sich die Werke mit ähnlichem Datum auch formal/stilistisch ähneln. Gesamt betrachtet herrscht bei den Musiklandschaften allerdings der Stilpluralismus vor und es lassen sich mehrere Gruppen (die sich eben zusätzlich auch durch die Datierung ergeben) ausmachen.³⁵⁴

2.3 Künstlerisches

Stilistisch gesehen ordnen sich die *Musiklandschaften* in das Schaffen Bischoffshausens nach seiner Rückkehr nach Villach 1972 ein. Seine Abwendung von Monochromie und Transpersonalität ist bei den Tafelbildern zwar bemerkbar, vollzieht sich aber besonders stark in den Papierarbeiten. Die Musiklandschaften stehen am Anfang dieser Transformation hin zur Wiederentdeckung der Vielfalt von Farbe, Material und Ausdruck (sowohl formalem als auch emotionalem).

Insgesamt herrscht bei den *Musiklandschaften* die Waagrechte vor. Notenlinien- oder schriftähnlich ziehen sich Striche und Linien von links nach rechts durch das Bild, die an den Fluß der Musik ebenso sehr wie an die fließende Bewegung des Malers beim Zeichnen denken lassen. Es ist eine Serie der Bewegung – sowohl der körperlichen, als auch der emotionalen, der man das erhöhte Tempo ihrer Entstehung ansieht. Obwohl insofern das Gegenteil der Energiefelder, evozieren sie beim Betrachter doch ein ähnliches zur Ruhe kommen, wie die großen, weißen Monochrome. Man tritt mit Bischoffshausen in den „Flow“ der Musik ein, ohne sie dabei selbst zu hören.

³⁵³ Siehe S. 109ff.

³⁵⁴ Diese werden ab S. 109 (Kapitel 2.3.3.) besprochen.

2.3.1 Künstlerische Mittel

2.3.1.1 Bleistift

Bleistift kommt im Großteil der *Musiklandschaften* zur Anwendung, entweder alleine oder in Kombination mit Filzstift, Dispersion oder schwarzem Fineliner. Bischoffshausen setzt ihn dabei zu verschiedenen Möglichkeiten ein:

A) LINIENBÜNDEL

Dynamische von links nach rechts über das Papier gezogene Linien in Bündeln stellen ein oft verwendetes Ausdrucksmittel in den *Musiklandschaften* dar. Meist ziehen sie sich über die gesamte Bildfläche³⁵⁵, gerade oder mit leichten Kurven und Brechungen.

Manchmal ragen sie von einem Rand ins Bild hinein und laufen dann zur Mitte hin in einem Schweif aus.³⁵⁶

In ML012, 023 und 039 werden Dynamik und Fluß der Linie (offenbar mit Hilfe eines beim Zeichnen aufgelegten Papiers) gebrochen, indem diese scharfbegrenzt abrupt abbrechen, um an anderer Stelle eben so abrupt wieder anzusetzen.

B) DIE „BREITSEITENLINIE“

Blockweise arbeitet Bischoffshausen in den *Musiklandschaften* mit dem Bleistift, indem er ihn auf seiner „Breitseite“ über das Papier zog. In Ermangelung eines besseren Ausdrucks nenne ich diese „Breitseitenlinien“. Besonders gebündelt wendet er diese Methode im März 1978 an, aber auch in späteren Zeichnungen tauchen sie immer wieder auf.

C) RADIERSPUREN

In den ML066, 073, 074, 077, 090 und 095 setzt Bischoffshausen über der Bleistiftzeichnung einen Radiergummi zur künstlerischen Gestaltung ein.

³⁵⁵ Beispielsweise ML002, 017, 044, 046, 053, 058, 079, 087

³⁵⁶ ML(049), 007, 064

2.3.1.2 Blei- und Filzstift, Fineliner

Alle anderen Gestaltungsmöglichkeiten gibt es sowohl in Bleistift, in schwarzem oder blauem Fineliner, als auch in Filzstift in den Farben Rot, Schwarz, Gelb, Blau, Braun, Grün, Beige, Türkis, Grau, Violett, Rosa und Dunkelrot.

A) PUNKT UND PFEIL

Punkte treten in den *Musiklandschaften* sehr oft, jedoch selten alleine auf. Meist sind sie zu einer Linie oder Reihe angeordnet, die der allgemeinen „Richtung“ des Bildes folgt; manchmal bilden sie aber auch einen Kontrapunkt und brechen in die Senkrechte aus.³⁵⁷

Die Punkte sind oft zwischen und auf den Linien angeordnet sind, was die Assoziation mit Notenköpfen auf Notenlinien nahelegt.

Immer wieder bilden Pfeile eine Zäsur in der Kontinuität der Zeichnung, indem sie in die entgegengesetzte Richtung der angenommenen Leserichtung weisen.³⁵⁸ Andererseits zeigen die Pfeile manchmal vom Namen eines Musikers ausgehend auf eine bestimmte Stelle der Zeichnung – ein Hinweis darauf, dass, was dort zu sehen ist, eine Umsetzung des Spiels jenes Musikers ist.³⁵⁹ Besonders markant erfolgt dies in ML046, wo zwei Pfeile zwei bestimmte Stellen im Bild markieren und diese benennen. Leider ist Bischoffshausens Schrift hier kaum entzifferbar und zusätzlich leicht ausradiert. Beim rechten Pfeil lässt sich allerdings ausmachen: „*Das ist G...*“ (offenbar ein Name) – ein weiterer Hinweis darauf, das an dieser Stelle der Musiker G. einsetzte.

B) STRICH UND LINIE

Nicht nur gebündelt, sondern auch als „Individuen“ zählen Linien zum oft gebrauchten Bildvokabular der *Musiklandschaften*. Ihre Grammatik reicht dabei von gerade bis zickzack und Spiralen, von zart bis stark, von langsam bis schnell, von geordnet bis wild. Es können dabei durchaus mehrere verschiedene Charaktere nebeneinander im gleichen Bild stehen.

³⁵⁷ ML038, ML058

³⁵⁸ ML002, 013, 014, 032, 044, 057, 076, 118,

³⁵⁹ ML085, 075,

Abbrechende und wieder ansetzende Strichformationen erinnern an eine Handschrift oder auch an sich im Takt wiederholende musikalische Formen.³⁶⁰

Besonders schön kommt der bewusste Umgang mit der Linie in ML036 zum Vorschein, in dem eine einzelne Linie das Papier waagrecht quert und dabei immer wieder in der Stärke an- und abschwilt.

C) STRICH UND LINIE ALS ZEICHNUNG

Strich und Linie kommen aber auch als Mittel, eine Zeichnung herzustellen, zur Verwendung, und nicht ausschließlich um ihrer Selbst willen. Unter den *Musiklandschaften* gibt es immer wieder Bilder, die aus der Abstraktion ausbrechen und sich ans Konkrete annähern. So erinnern Ovale Formen oft an Kopfumrisse³⁶¹, eine Assoziation, die durch Titel wie „*Hinterkopf mit Landschaften*“ (ML066) nahe gelegt wird. Bei ML097 kann man den im Titel genannten „*Guitaristen*“ ausmachen: die Gitarrensaiten mit den sie zupfenden Fingern, den Kopf und sogar eine schick gebundene Fliege am Hals des Musikers.

D) SCHRIFT

Nicht nur schreibschriftähnliche Linien spielen eine Rolle in der Gestaltung der *Musiklandschaften*, sondern immer wieder auch Schrift selbst. Wie Notizen finden sich handschriftliche Anmerkungen Bischoffshausers oft mitten in der Zeichnung und stellen offensichtlich ein künstlerisches Gestaltungsmittel dar. Sei es ein aus dem Bild weisender Pfeil am oberen Bildrand mit dem Hinweis „*Da weiter oben steht er, der van Beethoven*“³⁶² oder mitten im Bild und auf die Gestaltung formal direkt einflussnehmende Sätze wie „*Hélène sollte sich an die Erfahrungen halten*“³⁶³, „*UND EINE RAKETE NUR SOLANGE (die [unleserlich]) als man es will.*“³⁶⁴

Der Einsatz von Schrift für so deutliche und klar leserliche Sätze stellt allerdings eher die Ausnahme dar. Oft ist sie übermalt³⁶⁵ oder ausradiert³⁶⁶ – scheinbar auch erst nachträglich.

³⁶⁰ ML002, 086, ML111 – 116.

³⁶¹ ML065, 066, 068, 070

³⁶² ML027

³⁶³ ML047

³⁶⁴ ML033

³⁶⁵ ML002, 067, 068, 071, 074, 089, 113, 115.

³⁶⁶ ML066,

Es entsteht der Eindruck, dass Bischoffshausen nicht wollte, dass man die Schrift lesen kann. Möglicherweise steht damit auch der Hinweis am unteren Bildrand von ML040 in Zusammenhang: „*Titel und Datum sind auszuradieren, wenn aufgeklebt*“. Dies ist zwar in keinem Fall geschehen, dafür aber eben auf handschriftliche Stellen innerhalb der Zeichnung angewandt worden.

Ein am Kopf stehendes „*arcimboldo*“ in ML069 und ebenso verkehrt herum in ML112 „*17° b*“ und „*hoch*“ legt die Vermutung nahe, dass manche Bilder andersrum entstanden als unterschrieben und auf den Trägerkarton aufgeklebt wurden.

2.3.1.3 Dispersion, Goldlack, Aquarell

Nur sehr vereinzelt kommen andere Mittel als Blei- und Filzstift zur Anwendung. So in den ML006 und 007, sowie 082 und 083 und 120a-f. In jenen Werken arbeitete Bischoffshausen zusätzlich mit weißer Dispersion, Goldlack, türkisen, gelben, grauen, blauen und rosa Wasserfarben.

2.3.1.4 Relief und Lochung

Über die Gestaltung der Bildfläche mittels graphischer Möglichkeiten hinaus, öffnet Bischoffshausen einige *Musiklandschaften* auch für den dreidimensionalen Raum. Dies geschieht einerseits durch die Durchlöcherung des Bildgrunds, andererseits durch reliefartige Gips-Aufsätze.

Die Lochungen treten geballt in den ML091, 094, 095, 096, 098, 102, 103 und 108 auf. Das Papier ist dabei entlang von Punktlinien aus Blei- und Filzstift durchstoßen.

Reliefs aus Gips sind ausschließlich auf ML082 und ML120a-f zu finden. Das Repertoire reicht dabei von linienhaft aneinandergereihten kleinen, hügelförmigen Erhebungen (ML088) über Rippen (ML120f) und an die Astlöcher der Gebetstafeln erinnernden Aufsätze (ML120e) bis hin zu Anhäufungen mit zwei bis drei kreisrunden Einbuchtungen (ML120a-d).

2.3.2 Stilistische Einordnung

Die einzelnen Gestaltungselemente treten alle nicht zum ersten Mal in Bischoffshausens Schaffen auf. Insgesamt gesehen bieten die *Musiklandschaften* dahingehend eine Art Zusammenschau verschiedener künstlerischer Entwicklungsphasen des Malers – ein (wohl unbewusster) Rückblick auf längst abgeschlossen geglaubten Stilelemente und deren Renaissance.

Angefangen bei der in den frühen künstlerischen Jahren Bischoffshausens stark ausgeprägten Liebe zum Zeichnen, zur „Chiffre“, treten nun wieder vermehrt Symbole wie Pfeile oder auch Schriftzeichen (einzelne Lettern) auf.

Ebenso ist der in den *Musiklandschaften* hin und wieder zum Vorschein kommende Hang zur gegenständlichen Zeichnung bereits in den frühen künstlerischen Jahren Bischoffshausens zu verorten.

Die häufige Verwendung von Handschrift bzw. handschriftähnlichen Linien und Zeichen erinnert stark an die *Messages de Paris* vom Anfang der 1960er Jahre. Die Schlagwörter „gestische Malerei“ und „psychische Automatismen“ treffen auf die *Messages* gleichermaßen zu wie auf die *Musiklandschaften*.

An die kurze gestische Phase Bischoffshausens zwischen 1955 und 1957 anschließend könnte man die in den *Musiklandschaften* oft vorkommenden Linienbündel sehen. Damals sah Rohsmann in der „*Parallelisierung der Linienbündel*“³⁶⁷ die Vorhut zu den späteren Rippen. Sind sie in den *Musiklandschaften* deren ausgedehnte Nachfolger?

Die Punkte, die zu Linien gereiht in den *Musiklandschaften* einerseits an Notenköpfe erinnern, lassen sich andererseits mit der *Illuminazione della magia* in Verbindung bringen, in denen „kleine, seriell angeordnete Brandlöcher“³⁶⁸ die „strukturschaffenden Elemente“³⁶⁹ im Bild darstellten.

Auch die Durchlöcherung des Bildgrunds aus der *Erhellung der Magie*, noch stärker aber aus den *Papiers sculptés* ist aus dem Schaffen Bischoffshausens bereits bekannt.

³⁶⁷ Rohsmann 1991, S. 38.

³⁶⁸ Ich zitiere hier mich selbst – siehe S. 30.

³⁶⁹ Ibid.

Das Aufsetzen von Gipsreliefs ist die offensichtlichste Fortsetzung aus dem bereits besprochenen Œuvre des Künstlers (*Energiefelder* etc.). Dass die Elemente dabei sichtbar auf die Bildfläche aufgebracht sind und sich nicht aus demselben herausentwickeln ist wiederum ein Rückgriff auf die *Illuminazione della Magia*. Die Rippen stellen ein oft verwendetes und bereits ausführlich besprochenes Vokabel in Bischoffshaussens Pool von Möglichkeiten dar. Bis zu den *Musiklandschaften* singulär waren allerdings die in den *Gebetstafeln* zu beobachtenden und von mir als „Astlöcher“ bezeichneten³⁷⁰ runden, flachgedrückten Applikationen.

Die aufgesetzten Wülste mit zwei bis drei runden Einprägungen kommen in den späten Papierarbeiten Bischoffshaussens häufig vor, beispielsweise in der *Kabalischen Anarchie* von 1983/84, die zugleich mit den Relieferungen der *Musiklandschaften* entstanden ist. Bei der Besprechung der *Kabalischen Anarchie* habe ich sie als Symbole für den Künstler selbst interpretiert.³⁷¹

Und nicht zuletzt stellt der Einsatz von Farbe und verschiedenen Materialien einen Rückgriff auf frühere künstlerische Phasen von Bischoffshausen dar.

Die *Musiklandschaften* als in die Vergangenheit weisende oder retardierende Serie zu bezeichnen würde ihr allerdings nicht gerecht werden. Sie ist eine Serie der Gegenwart, die sich auf nichts anderes als den Moment ihrer Entstehung und das zu diesem Zeitpunkt Gehörte und Empfundene bezieht. Rückgriffe auf Schon-da-Gewesenes stellen dabei weniger einen in die Vergangenheit gewandten Blick des Künstlers dar, als die intuitive künstlerische Umsetzung der eben gehörten Musik und der dadurch entstehenden Emotion.

³⁷⁰ Siehe S. 74.

³⁷¹ Siehe S. 42.

2.3.3 Untergruppen innerhalb der Serie

Anhand der chronologischen Ordnung der *Musiklandschaften* ist zu beobachten, dass Bischoffshausen – zeitlich an bestimmten Daten geballt – verschiedene Ausdrucksmittel bevorzugte. Nur grob datierte Bilder habe ich anhand dieser Erkenntnis auch zu stilistisch ähnlichen Gruppen zusammengestellt, bei denen ich davon ausgehe, dass ihre Entstehung auf einen engen Zeitraum zu begrenzen ist.

Die größten und charakteristischsten Untergruppen stelle ich in der Folge vor:

2.3.3.1 „Breitseitengruppe“³⁷² (3.1978)

Im März 1978 entsteht eine ganze Serie von Graphiken, in denen die „Breitseitenlinie“ die Hauptrolle spielt. Oft zieht sie sich gerade oder gebrochen horizontal über das Papier – alleine oder zu zweit, manchmal auch in Kombination mit Linien oder an Fernsehapparate erinnernde Zeichnungen.

Bleistiftbreitseiten spielen vereinzelt auch nach März 1978 eine Rolle in den *Musiklandschaften*, beispielsweise in ML062, ML073, ML092 und 093.

2.3.3.2 „Kalendergruppe I“³⁷³ (16./17.5.1978)

Offenbar in der Nacht von 16. auf 17. 5. 1978 entstand eine Reihe von *Musiklandschaften* auf den Rückseiten von Kalenderblättern. Diese Gruppe zeichnet sich nicht nur durch ihr Trägermaterial aus, sondern auch durch die Farbenvielfalt, da neben Bleistift Linien und Punkte aus Filzstift in Grün, Rot, Blau, Schwarz, Gelb, Rosa, Violett, Beige und Dunkelrot das Hauptausdrucksmittel darstellen. Im Vergleich zur „Breitseitengruppe“ und nach der jahrelangen Monochromie wirkt diese Gruppe im Schaffen von Bischoffshausen richtiggehend opulent.

³⁷² Dazu zählen: ML018 – 022 (3.3.1978) / ML029 – 031 (11.3.1978) / ML026 und 028, ML035 – 038, ML040, ML042 (3.1978).

³⁷³ Dazu zählen ML046 – 058.

2.3.3.3 „Kopfgruppe“³⁷⁴ (8.1979)

In der folgenden Gruppe wird auf Farben zugunsten des Bleistifts wieder verzichtet, dafür rückt das Individuum in den Vordergrund. Ovale Umrisslinien mit Bezeichnungen wie „*Hinterkopf mit Landschaften*“ (ML066) machen deutlich, dass es sich hier nicht um abstrakte Liniengefüge, sondern um die Darstellung eines menschlichen (des eigenen?) Kopfes und somit Wesens handelt.

Nicht nur das Sujet, sondern auch Stil und Temperament der Darstellung werden persönlicher, emotionaler. Hier scheint Bischoffshausens Diktum einer „*wilden graphischen Arbeit, ohne Maske, in Unrast*“³⁷⁵ seine Umsetzung zu finden. Der Ausdruck von Aggression, Angriff, Ausgesetztheit, Wut und Zerstörung stehen im Vordergrund. Der „Kopf“ wird von aggressiven Strichen zu beiden Seiten „attackiert“ (ML065) – sie stellen offenbar laute Musik dar, vor der es kein Entrinnen gibt (zu dieser Interpretation lädt der Nebensatz „*Auf noise full drive – NUR LÄRM*“ ein). In Hinterköpfe eingeschriebene Worte und Sätze werden in aggressiver Gestik und mit festem Druck durchgestrichen, ausradiert.

Aufgrund ihrer Datierung und der emotionalen, wütenden Ausdrucksweise zähle ich auch einige Graphiken, in denen kein „Kopf“ zu sehen ist, zur „Kopfgruppe“.

2.3.3.4 „Chorusgruppe“³⁷⁶ (8. 1978)

Eher an die Konzentration und Einfachheit der „Breitseitengruppe“ erinnern die Blätter mit dem Titel „Chorus“: Vertikale Breitseitenlinien werden von Punktreihen oder Linienbündeln durchkreuzt. Mit Maßen von ca. 32 x 24 cm zählt die Serie zur größten unter den Musiklandschaften.

Da die mir bekannten Graphiken die Titel „*Chorus 1*“, „*Chorus 2*“, „*Chorus 5*“ und „*Chorus 6*“ tragen, gehe ich davon aus, dass es zumindest zwei weitere Bilder aus dieser Gruppe geben muss (Chorus 3 und 4), die sich wahrscheinlich in einer privaten Sammlung befinden.

³⁷⁴ Bestehend aus ML065 – 074 und 077 (alle 8.1979)

³⁷⁵ Bischoffshausen 1987.

³⁷⁶ ML078 – 081

2.3.3.5 „Konzertgruppe“³⁷⁷ (78)

Eine konkrete Interpretation lassen die Bleistiftzeichnungen der Konzertgruppe zu: Da sind Hände und Köpfe, Münder und Augen zu erkennen. Titel wie „*Pianist*“, „*Guitaristen*“, „*Sänger*“ und „*Zuhörer*“ unterstützen den Betrachter in der Annahme, es handle sich um klavier- oder gitarrenspielende Hände, lauschende Zuhörer, oder geöffnete Münder der Sänger. Die dabei aus dem Mund kommenden, zu Linien geformten Punktreihen sollen zweifelsohne die Stimme, den Gesang, den Klang, darstellen. Es ist in dieser Gruppe zu beobachten, dass an den Stellen der Bleistiftpunkte das Papier jeweils auch durchlöchert ist. Ich gehe davon aus, dass die Serie während eines Live-Konzerts, dem der Künstler beiwohnte, entstanden ist (dafür sprechen die konkreten, beobachtenden Zeichnungen). Daher habe ich den Titel „Konzertgruppe“ gewählt.

Eventuell ist die Gruppe mit ML017 in Zusammenhang zu bringen, die auf 18.2.1978 datiert ist. Hier taucht eine sehr ähnliche Zeichnung einer Hand auf.

Etwas irritierend ist die Tatsache, dass einige Bilder der Konzertgruppe neben „Musiklandschaft“ auch die Bezeichnung „Partitur“ tragen – da die „Partituren“ Bischoffshausens eigentlich das Gegenteil der *Musiklandschaften* darstellen.³⁷⁸

2.3.3.6 „Grau/Schwarz-Gruppe“³⁷⁹ (78)

Diese Gruppe ist charakterisiert durch die Kombination von Bleistift und schwarzem Filzstift. Es sind abstrakte Liniengefüge, bei denen öfters der Filzstift den Linien des Bleistifts zu folgen scheint. Besonders gut ist dies in den ML106 und 107 zu beobachten, wo offenbar schnell und intuitiv mit dem Bleistift gezeichnete Formen dann „langsam“ mit Filzstift nachgezogen wurden. Immer wieder verwendet Bischoffshausen hier auch enge, schraffurartige Zickzacklinien aus Filzstift.

Möglicherweise sind die Zeichnungen der „Grau/Schwarz-Gruppe“ am selben Abend entstanden wie die der „Konzertgruppe“. Ein Indiz dafür ist, dass auch ein Bild der

³⁷⁷ ML094 – 099, ML102, ML103.

³⁷⁸ Siehe Kapitel VIII

³⁷⁹ ML100, ML101, ML104 – 110

„Grau/Schwarz-Gruppe“ die Bezeichnung „Partitur“ (ML100) und ein anderes den Titel „Zuhörer“ (ML110) trägt.

2.3.3.7 Kalendergruppe II³⁸⁰ (7.? 78)

Auch für eine zweite Untergruppe bilden aus einem Tischkalender gerissene, umgedrehte Blätter das Trägermaterial. Im Vergleich zu „Kalendergruppe I“ ist diese weit weniger opulent. Dafür scheinen der Takt der Musik, sich wiederholende Tonformationen oder andere musikalische Charakteristika immer wieder sichtbar zu werden. Diese Interpretation liegt durch in Abständen sich wiederholende Strichformen, gezackte oder gekringelte Linien nahe. Hauptsächliches Ausdrucksmittel ist der Bleistift, es kommt aber auch Filzstift vor.

Möglicherweise ist die lediglich auf 1978 datierte Serie am 19.7.1978 oder zumindest im Juli 1978 entstanden, da es zwei stilistisch sehr ähnliche, ebenfalls auf Kalenderblättern gezeichnete und auf diesen Zeitraum datierte *Musiklandschaften* (ML060 und 061) gibt.

2.3.3.8 Offsetdruck³⁸¹

Eine Musiklandschaft aus dem März 1978 auf Notenpapier mit Bleistift-Breitseite, blauem und rotem Filzstift wurde mittels Offset-Druckverfahren vervielfältigt. Es scheint eine Auflage in der Höhe von 150 Stück gegeben zu haben: ML045a ist mit der Nummerierung 150/84 versehen, 045b mit 150/137. ML045c und d sind weder nummeriert noch (zusätzlich zur gedruckten Unterschrift) signiert.

2.3.3.9 Reliefiertes Offset³⁸²

Eine weitere *Musiklandschaft* vom Februar 1978 wurde mittels Offset-Verfahren vervielfältigt und 1983 von Bischoffshausen mit Gips-Aufsätzen reliefiert. Dies ergibt sich aus der Untertitelung „Reliefiertes Offset“ und der Signatur mit der Datumsangabe „83“.

³⁸⁰ ML111 – 117 (+ML060, 061?)

³⁸¹ ML045a-d

³⁸² ML120a-f

Wie hoch die gedruckte Auflage war ist in diesem Fall nicht nachvollziehbar, da keines der Bilder eine Nummerierung erfahren hat. Die weiter oben besprochenen Relief-Elemente sind oft zusätzlich mit Schwarz- oder Goldlack besprüht oder mit Aquarellfarben bearbeitet.

Offenbar um die Reliefierten Offsets (auch wenn diese im Artikel seltsamerweise „Blinder Seher“ genannt werden)³⁸³ geht es in einem Zeitungsartikel vom 4. März 1983³⁸⁴:

„Seit 1. März zeigt Hans Bischoffshausen in der »Galerie um 11« im Künstlercafé ein Relief sowie fünf Blätter aus seinem hundert Arbeiten umfassenden Zyklus »Blinder Seher«. Allen Blättern liegen Festkarten, die der Künstler für einen privaten Auftraggeber im Offsetverfahren hergestellt hatte, zugrunde. Diese Stereotypen hat er nun Blatt für Blatt individuell reliefiert (Stückpreis 1200 Schilling). Sie gingen »wie die warmen Semmeln« weg.“

3 Resümee

Mein Ziel war es, erstmals die umfassende und bisher unpublizierte Serie der *Musiklandschaften* einer genauen Betrachtung zu unterziehen und zu veröffentlichen. Dabei bin ich zuerst auf den Aspekt der visuellen Umsetzung von akustisch Wahrgenommenem (bildnerische Ekphrasis) eingegangen. Es folgte eine Beschreibung der formalen und kreativen Mittel, die Bischoffshausen dabei anwandte und deren stilistische Einordnung bzw. Interpretation. Darüber hinaus eine Einteilung in meiner Meinung nach stilistisch und auch chronologisch zusammengehörige Untergruppen.

³⁸³ Die Annahme, dass es sich um die Reliefierten Offsets handelt, basiert einerseits auf der im Artikel vorgenommenen Beschreibung der Werkserie, die 100% auf die Reliefierten Offsets zutrifft. Außerdem enthält der Artikel ein Foto von Bischoffshausen in der Galerie, in dessen Hintergrund man einige Bilder der Serie an der Wand hängen sehen kann.

³⁸⁴ Artikel „Qualität setzt sich durch“ von Ilse Brömme am 4. März 1983. Da es sich um einen ausgeschnittenen Zeitungsartikel im Archiv von Klaus Karlbauer handelt war es leider nicht möglich, zu eruieren, um welche Zeitung es sich handelt.

Zum besseren Überblick und um der Dokumentation willen, habe ich in der Folge eine Ordnung und Nummerierung der *Musiklandschaften* vorgenommen, anhand der ich ein Teilwerkverzeichnis angelegt habe (das im Anhang der Arbeit zu finden ist). Darin sind von jeder *Musiklandschaft* (sofern bekannt) folgende Angaben dokumentiert:

- Nummer (nach der von mir vorgenommenen Nummerierung)
- Derzeitiger Aufbewahrungsort
- Format und Größe
- Verwendete Materialien
- Eine kurze Beschreibung des Dargestellten inkl. Versuch, handschriftliche Notizen zu transkribieren
- Signatur, Datierung, Stempel etc.
- Anm: Namen von Jazzmusikern, die im Bild vorkommen.

Ich hoffe, durch die Dokumentation dieser bisher von wissenschaftlicher Seite unbeachteten Werkserie Bischoffshausens eine erste Aufarbeitung geleistet zu haben, die Basis und Anstoß zur weiteren Bearbeitung und Auseinandersetzung mit den *Musiklandschaften* geben könnte!

IIX. PARTTUREN – ZU BLIND

Zwei mal im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung betitelt Bischoffshausen Werkserien als „Partituren“. Das erste Mal am Anfang seiner malerischen Laufbahn, als 1958 die bedrohliche *Partitur für einen Krieg* (Abb. 23) entsteht. Das zweite Mal nach seiner Rückkehr aus Paris, als er Ende der 1970er Jahre eine Reihe von *Partituren* unter dem Titel *ZU BLIND* schuf.

In meiner Arbeit beschäftige ich mich jedoch ausschließlich mit den späteren Partituren, da bei ihnen der musikalische Zusammenhang außer Frage steht, weil es tatsächlich Konzerte gab, bei denen Musiker die Bilder interpretierten (worauf ich in der Folge noch ausführlich eingehen werde).

1 Musikalische Ekphrasis

Mit den *Partituren* dreht Bischoffshausen die Idee der *Musiklandschaften* um. Bei letzteren hatte er bildnerische Ekphrasen geschaffen, indem er Jazzmusik in bildende Kunst umsetzte – die Musik dadurch quasi sichtbar machte. Die *Partituren* stellen hingegen die umgekehrte Herangehensweise dar: sie schuf Bischoffshausen in der Stille, mit der Intention, sie eines Tages durch Musiker hörbar zu machen, was 1983 auch in drei Konzerten geschah³⁸⁵ – eine Idee, die sicherlich mit seiner voranschreitenden Erblindung in Zusammenhang stand. Sein Interesse war nicht mehr, sich Musik „anzuschauen“ (was durch die Sehnervzerstörung kontinuierlich immer schlechter möglich war), sondern seine Bilder, die er nicht mehr sehen konnte, zu hören. Auch der Übertitel der *Partituren* „ZU BLIND“ spricht für diese Interpretation. *Zu blind...* um die eigene Kunst noch sehen zu können.

Das gleiche Bild zeichnet ein Zeitungsartikel über die Werkserie:

³⁸⁵ Worauf ich weiter unten noch ausführlich eingehen werde.

„Aufgrund eines sich stark verschlechternden Augenleidens begann Hans Bischoffshausen im Jahre 1978, sich intensiv mit Musik auseinanderzusetzen. Etliche hundert Zeichnungen entstanden damals nach Musikstücken. Als der Künstler schließlich den umgekehrten Weg bestritt und von sich aus Partituren in der Art einer abstrakten Blindenschrift zeichnete, war damit gleichzeitig der Wunsch geboren, daß diese Bilder auch ihre musikalische Interpretation fänden.“³⁸⁶

In blindenschrift-artig geprägten Papierarbeiten mit Titeln wie *Blindenmusik* oder *Zwei Blinde im Gespräch* spielt Bischoffshausen mit dem an sich nicht widersprüchlichen Verhältnis von Blindheit und akustischer Wahrnehmung. Visualisierte Musik und Gespräche werden durch Bilder wie diese für ihn tastbar (für andere auch sichtbar), mit den Partituren wiederum wird fühlbare (weil reliefierte) Grafik durch ihre musikalische Realisierung hörbar. Die gewohnten Ansprüche und Möglichkeiten der verschiedenen Medien werden so in Frage- und auf den Kopf gestellt.

In den Siebziger-Jahren fand ein Umbruch in Bischoffshausens künstlerischer Auseinandersetzung mit Musik statt. In den 1950er und -60er Jahren beschäftigte er sich mit Kompositionsmethoden der Neuen Musik und fand in ihnen Bestätigung und Ansporn für das eigene bildnerische Schaffen. Dabei ging es vorwiegend um einen theoretischen, philosophischen Ansatz. Prinzipien der Seriellen Musik wurden auf die Bildende Kunst angewandt, die Idee Konkreter Musik auf die visuelle Ebene umgelegt.

Nach Bischoffshausens Rückkehr aus Paris schwenkt die Art der Auseinandersetzung in eine andere Richtung um. Wie insgesamt in seinem Schaffen, beginnen Farbe und persönliche Emotion eine größere Rolle zu spielen. Musik als Inspirationsquelle wird ein offensichtlicher Faktor durch Bildtitel, die sich direkt auf Musik beziehen. Beginnend mit den *Musiklandschaften* ist es nicht mehr Kompositionstheorie, die für den Maler von Bedeutung ist, sondern die Emotion, die das Hören von Musik in ihm hervorruft. Wie

³⁸⁶ Artikel „Abstrakte Partituren in Musik umgesetzt“ von Dr. Ilse Spielvogel. Da es sich um einen ausgeschnittenen Zeitungsartikel im Archiv von Klaus Karlbauer handelt war es leider nicht möglich, Genaueres über Zeitung und Erscheinungsdatum zu eruieren.

insgesamt in seiner späteren Schaffensperiode werden die Werke persönlicher, intuitiver und gefühlsbetonter.

2 Dokumentation

Ähnlich wie bei den *Musiklandschaften* ist die bisherige Aufarbeitung sowohl der *Partituren* als auch ihrer Aufführungen äußerst spärlich bzw. nicht vorhanden. Daher folgt an dieser Stelle eine ausführliche Dokumentation.

2.1 Formales

Der Versuch, herauszufinden, um welche Bilder es sich bei den *Partituren*, die später auch musikalisch umgesetzt wurden, tatsächlich handelt, gestaltet sich ob der bisher nicht vorhandenen Dokumentation als schwierig. Die einzige schriftliche Quelle, an die ich mich halten kann, ist ein beschreibender Einführungstext von Gunter Schneider, einem der musikalischen Interpreten der Bilder:

„1978 fertigte er [Anm: Bischoffshausen] eine Serie von rund 20 Blättern an, die er ZU BLIND nannte. Die Strukturen dieser Bilder entstanden nicht durch Zeichnen oder Malen, sondern indem er die Blätter mit den Zeichen- und Malwerkzeugen von hinten eindrückte und durchbohrte. So erzeugte er blindenschriftartig zu ertastende Reliefs, die kaum zu sehen sind.“³⁸⁷

Danach haben die Partituren nicht nur intentional, sondern auch formal mit den Musiklandschaften wenig gemein. Farbpalette wie Formelemente sind reduziert; Relief, Licht, Schatten und zarte Abdunkelungen sind Mittel zum Ausdruck.

Im Archiv von Helene Bischoffshausen befinden sich drei Blätter, die als *Partituren* betitelt sind (1980; Abb. 81 – 83), außerdem eine *Blinden-Partitur* (1983; Abb. 84) und zwei Bilder mit der Unterschrift *Blindenmusik* (1979; Abb. 85 und 86). Dabei kommen eigentlich nur die

³⁸⁷ Schneider 1983/86, S.1.

Partituren von 1980 in Frage, denn weder die *Blinden-Partitur*, noch die *Blindenmusik* entsprechen der Beschreibung der Serie durch Gunter Schneider.

In der Galerie Walker war im Sommer 2009 eine genau mit dem Text Schneiders übereinstimmende, reliefierte Papierarbeit mit dem Titel *PARTITUR – zu BLIND* (1978; Abb. 87) ausgestellt und im Wien Museum befindet sich eine stilistisch ebenso passende Arbeit (Abb. 88).

Aufschluss darüber, wo die übrigen 17 erwähnten Partituren verblieben sind, gibt ein Zeitungsartikel von 1983, der besagt, dass die Bilder bereits damals alle schon verkauft waren.³⁸⁸ Es ist mir allerdings nicht gelungen den oder die Käufer ausfindig zu machen.

2.2 Musikalische Umsetzung

Wie schon weiter oben erwähnt, war es von vornherein der Wunsch Bischoffshausens gewesen, seine Partituren von Musikern interpretieren zu lassen. Zu Gesprächen kam es diesbezüglich mit den Grazer *Neighbours* und dem *Vienna Art Orchester* – jedoch im Endeffekt ohne Erfolg³⁸⁹. Im Jahr 1983 gab es aber tatsächlich drei Konzerte, in denen Bischoffshausens Partituren von drei jungen Musikern akustisch umgesetzt wurden: Klaus Karlbauer (Flöte), Gunter Schneider (Gitarre) und Wolfgang Huber (Kontrabaß).

2.2.1 Vorgeschichte

1982 lernte Bischoffshausen den jungen Musiker und Komponisten Klaus Karlbauer kennen. Der Villacher hatte in Wien Flöte studiert und einen Lehrgang für Elektronische Musik belegt, bevor er für ein halbes Jahr nach New York gegangen war. Nach seiner Rückkehr aus den USA lebte Karlbauer für ein Jahr in Villach und bekam von der Stadt

³⁸⁸ Artikel „Abstrakte Partituren in Musik umgesetzt“ von Dr. Ilse Spielvogel. Da es sich um einen ausgeschnittenen Zeitungsartikel im Archiv von Klaus Karlbauer handelt war es leider nicht möglich, Genaueres über Zeitung und Erscheinungsdatum zu eruieren.

³⁸⁹ Diese Information beziehe ich aus: Artikel „Grafik inspirierte Musiker – Improvisationen im „Forum“ von M. Spielmann, Tiroler Tageszeitung Nr. 99, 29. April 1983, S. 15; Einführungstext zum Konzert „Zu Blind“ im Forum für aktuelle Kunst Galerie Krinzinger, Innsbruck; Interview mit Klaus Karlbauer am 1. Oktober 2010.

den Auftrag, einen Kulturraum am Freihausplatz – die *Junge/Musikgalerie* – zu bespielen und zu kuratieren.

Bischoffshausen unterstützte Karlbauer von Anfang an, in Villach Fuß zu fassen und lud ihn auch ein, an seinem Jour fix am 3. Oktober 1982 im St. Martiners Atelier aufzutreten. Der avantgardistische Stil sowohl in der Performance als auch in der Musik Karlbauers sagten Bischoffshausen sehr zu – das Stück *Ein Kärntner in New York* (für Synthesizer), das beim Atelierfest beispielsweise aufgeführt wurde, verbrachte Karlbauer, die Freiheitsstatue karikierend, in langer Unterhose unbeweglich auf einer Mülltonne stehend, den rechten Arm mit einem Hamburger in der Hand weggestreckt. Auf die Frage, wie Bischoffshausen das empfunden hat meint Karlbauer im Interview: „Das hat ihm getaugt.“³⁹⁰

Bald danach trat Bischoffshausen mit seinen Partituren an Karlbauer heran und fragte ihn, ob er Interesse habe, diese musikalisch zu realisieren. Karlbauer stimmte zu, zwei Konzertabende in „seiner“ *Jungen/Musikgalerie* unter dem Titel *Zu Blind* zu organisieren. Bischoffshausen habe ihm lediglich Fotos der Partituren in die Hand gedrückt und keinerlei weitere Anweisungen oder Vorgaben zu deren Umsetzung gegeben, so Karlbauer im Interview.³⁹¹

Völlig frei in seinen Entscheidungen, wie die Bilder zu interpretieren seien, bemühte sich der Flötist, zwei weitere Musiker für die Performance zu begeistern und wurde bald fündig. Den Gitarristen Gunter Schneider hatte er bei der avantgardistischen Produktion *Salto* mit dem K&K Experimentalstudio kennen gelernt und sah ihn durch die gemeinsamen künstlerischen Erfahrungen als geeigneten musikalischen Partner für das experimentelle, improvisatorische Konzert. Das Trio komplettierte der junge Kontrabassist Wolfgang Huber, für den die Arbeit mit Bischoffshausens *Partituren* die erste Begegnung mit Freier Musik darstellten.³⁹²

³⁹⁰ Karlbauer 2010.

³⁹¹ Ibid.

³⁹² So Schneider 2008.

2.2.2 Vorgehensweise und „Notenmaterial“ der Musiker

Für die akustische Realisierung wurden nicht alle 20, sondern nur eine Auswahl an Partituren herangezogen. Heute ist nicht mehr genau nachvollziehbar, wie viele es tatsächlich waren. Klaus Karlbauer erinnert sich vage an sechs Stück, Gunter Schneider an vier. Der Gitarrist gab mir Kopien von Fotos der vier Partituren auf denen kaum etwas zu erkennen ist (Abb. 89 – 92). Er erzählte mir, dass dies auch damals das Material gewesen sei, anhand dessen die Vorbereitung für die Konzerte stattgefunden habe. Die ohnehin schon an die Grenzen des Sichtbaren gerückten Partituren werden dadurch noch mehr reduziert, zugleich kommen die Schatten des Reliefs im Schwarz-Weiß stärker zum Tragen und die einzelnen Elemente werden stärker betont. Dass schlechte Fotokopien das „Notenmaterial“ für die Musiker darstellten, sollte man nicht außer Acht lassen, da dies die Wahrnehmung und somit auch die Interpretation der Partituren sicherlich beeinflusste. Allerdings hatten die Musiker auch die Originale gesehen und wussten somit um die Auswirkungen des Kopierens auf die Bilder.³⁹³

Die drei Musiker hatten sich jeder für sich mit den Partituren auseinandergesetzt und daraus Stücke mit sehr unterschiedlicher Herangehensweise entwickelt. Darüber hinaus fand aber auch die Konzeption gemeinsamer Stücke statt. Am Abend selbst wurde so eine Mischung aus Soli, Duos und Trios präsentiert, die eine Zusammenschau der unterschiedlichen Interpretations- und Zugangsmöglichkeiten darstellte. Die Herangehensweise war insgesamt eine sehr freie. Es handelt sich um Musik, die sich über alle klassischen Konventionen hinwegsetzen konnte – auch über Melodie und Takt. Diese freie Herangehensweise entsprach Bischoffshausen sehr, wie mir Gunter Schneider erzählte.³⁹⁴

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ Schneider 2008.

2.2.3 Konzerte *Zu Blind*

2.2.3.1 Aufführungsorte und -daten

Das Ergebnis der Auseinandersetzungen der drei Musiker wurde in drei Konzerten dem Publikum präsentiert (Abb. 93 und 94): Am 5. und 6. März 1983 um 19:00 in Karlbauers *Junger/Musikgalerie*³⁹⁵ und durch Vermittlung Schneiders am 27. April 1983 (20:00) in der Galerie Krinzinger³⁹⁶ in Innsbruck. In Villach wurden im Anschluss von 7. bis 13. März die Partituren³⁹⁷ und Tonbandaufnahmen der musikalischen Aufführungen ausgestellt.³⁹⁸

Das Programm dauerte in etwa eine Stunde und bestand aus einer Folge von Trios, Duos und Soli, teils frei improvisiert, teils nach Noten, jedoch meist nach genau festgelegten Konzepten. Die interpretierten Partituren waren währenddessen sichtbar aufgestellt³⁹⁹, das Publikum wurde durch Hinweise der Musiker darauf aufmerksam gemacht wurde, welches der Bilder für das gespielte Stück Vorbild war.

Im Archiv von Helene Bischoffshausen bin ich auf eine Audiokassette mit einer Aufnahme des Abends⁴⁰⁰ gestoßen. Auch wenn die Tonqualität sehr schlecht ist, so stellt die Kassette doch ein wahres Juwel für meine Arbeit dar. Damit konnte ich den genauen Ablauf des Konzerts rekonstruieren. Darüber hinaus geben einführende Worte der Musiker vor den jeweiligen Stücken oft tieferen Einblick in die Interpretationsansätze für die Realisierung der Partituren.

Zunächst aber zum Ablauf des Abends, wie er auf der Aufnahme zu hören ist:

³⁹⁵ Freihausplatz, Villach. Siehe Ankündigung VKI 3/83.

³⁹⁶ Forum für aktuelle Kunst Galerie Krinzinger, Adolf Pichler Platz 8, Innsbruck. Siehe Ankündigungen der Galerie Krinzinger für 25. – 27. April 1983 (Archiv Karlbauer).

³⁹⁷ Ich gehe davon aus, dass nicht die originalen Partituren sondern nur Fotos davon ausgestellt waren, da darauf in mehreren Zeitungskomentaren hingewiesen wird.

³⁹⁸ siehe Ankündigung VKI 3/83.

³⁹⁹ wiederum nicht die Originale, sondern Fotografien.

⁴⁰⁰ Ich gehe davon aus, dass es sich um eine Aufnahme des 2. Konzerts in Villach am 6. März 1983 handelt.

2.2.3.2 Ablauf

SEITE A

1) „Ouvertüre“ (0:00 – 02:30)

Kontrabass/Gitarre/Flöte

Freie Improvisation

2) Solopart Schneider

a) *Grundstück* (05:00 – 05:50)

b) *Strich Kontra Punkt / quasi pensato* (05:57 – 06:30)

c) *Scherzo oder s'ghört so* (06:45 – 07:30)

d) „normales Stück“ (07:35 – 08:50)

e) *Finale* (08:57 – 09:53)

3) Solopart Huber (11:00 – 13:15)

4) Solopart Karlbauer

a) „Halbe Flöte“ (14:15 – 16:20)

b) „Drittelflöte“ (16:42 – 17:53)

5) Duo Gitarre/Kontrabass (19:50 – 20:58)

6) Duo Flöte/Kontrabass

a) 21:41 – 22:35

b) 22:50 – 25:13

SEITE B

9) Duo (00:00 – 00:20)

Flöte (mit Stimme)/Gitarre (mit Bogen)

10) Freejazz-Improvisation mit Soloteilen (01:30 – 12:27)

Gitarre/Flöte/Kontrabass.

- a) Kontrabass-Solo (07:30 – 08:20)
- b) Gitarren-Solo (08:20 – 10:17)
- c) Flöten-Solo (10:17 – 11:30)

11) Freie Improvisation (12:58 – 15:15)

Flöte/Gitarre/Kontrabass

2.2.3.3 Interpretationsansätze der Musiker

In der Beschäftigung mit den Partituren haben die Musiker zu unterschiedlichen Möglichkeiten gefunden, diese in Musik auszudrücken. Besonders bewusst, vielschichtig und beinahe schon wissenschaftlich ging dabei der Gitarrist, Komponist und Musikwissenschaftler Gunter Schneider vor.

Bei Klaus Karlbauer führte die Auseinandersetzung zu einem völlig anderen, aber nicht weniger „richtigen“ Ansatz.

Am wenigsten klar ausgeprägt und auch nicht von Erklärungen (wie bei Schneider und Karlbauer der Fall) begleitet stellt sich die Interpretation Hubers dar.

Daher werde ich hier speziell auf die Ansätze Schneiders und Karlbauers eingehen:

A) SOLOSTÜCKE

a) Klaus Karlbauer

Klaus Karlbauer gab sich nicht mit der musikalischen Umsetzung der Partituren zufrieden, sondern fühlte sich auch zu einer poetischen Interpretation inspiriert – was im Übrigen auch zu Bischoffshausens medienübergreifender Arbeitsweise passt. So rezitiert er in seinem Solopart in Stück 4a ein selbst verfasstes Gedicht, zwischen dessen Strophen jeweils die Flöte zum Einsatz kommt. Dazu Karlbauer in seinen einleitenden Worten: *„Ich habe diese obere Partitur umgesetzt – sowohl in Sprache, als auch in Musik. Nur da hab ich mir selbst das*

*Haxl gestellt, weil ich mir das Gedicht nie merke! ...ich hoffe, dass ich es jetzt einmal richtig sage...*⁴⁰¹ –
was angesichts des Gedichtes nicht überrascht:

„Das ist ein Baum.

Ich sehe einen Baum vor mir.

Hier ist ein Baum.

Das hier, was Sie vor mir sehen, ist ein Baum.

(Flöte)

Ein Baum ist ein Baum ist ein Baum.

(Flöte)

Ein Baum ist ein Blatt und ein Blatt und ein Blatt und ein Ast und ein Ast und ein Stamm.

(Flöte)

Stamm Baum Stamm Bäume Bam Baum Stamm Baum Stämme.

(Flöte)

*Schwarze Blätter auf Ästen von Baumstämmen stammen aus dem Erstaunen von Stämmen die staunen
über Stammbäume mit schwarzen Blättern auf ihren Ästen.*

(Flöte)

Weisse Blätter auf schwarzem Hintergrund werden zu schwarzen Blättern auf weißem Hintergrund.

(Flöte)

Weisse Blätter auf schwarzem Hintergrund werden zum Vordergrund im weißen Hintergrund.

(Flöte)

*Rotierende schwarze Kreise wegbeugen sich vom Mittelpunkt der Nacht hin zum Tag und verlieren sich
im Weiß des Sonnenlichts.*

(Flöte)

Vor grauem Horizont, zerrissen.“

Das Gedicht geht offenbar auf Bischoffshausens reduziertes Formvokabular ein, mit dem er es trotz weniger Elemente schafft, viel auszudrücken. Auch wenn ich nicht weiß, welche Partitur Karlbauer dabei genau interpretierte, so kann ich mir vorstellen, dass er sich durch

⁴⁰¹ Ibid.

die Punkte an Blätter, durch Striche an Äste und Stamm erinnert fühlte. Ob zufällig oder nicht greift Karlbauer mit dem Baum ein Motiv auf, das in den Anfängen der abstrakten Malerei immer wieder eine entscheidende Rolle spielte. Ich möchte an dieser Stelle zwei prominente Beispiele anführen:

Einerseits Piet Mondrian, der von *Der rote Baum* (1908) über den *Grauen Baum* (1911) und den *Blühenden Apfelbaum* (1912) die Bildelemente immer mehr reduzierte und auf Horizontale und Vertikale vereinfachte, was ihn schließlich zur gänzlichen Abstraktion und Werken wie *Komposition mit Farbflächen auf weißem Fond A* (1917) führte.

Andererseits Bischoffshausers Inspirationsfigur Paul Klee, für den die Natur und auch dezidiert Bäume einen wichtigen Bestandteil am Weg zur Abstraktion spielten. 2008 veranstaltete das *Zentrum Paul Klee* in Bern eine Ausstellung mit dem Titel „In Paul Klees Zaubergarten“⁴⁰², zu der Kurator Michael Baumgartner unter anderem schreibt: „Eine besondere Bedeutung im künstlerischen Denken und Schaffen Klees kommt dem Baum als Idealtypus des pflanzlichen Wachstums und als Metapher für die Entstehung des Kunstwerks zu. Anhand ausgewählter Beispiele macht die Ausstellung die inhaltliche und darstellerische Vielfalt dieses Motivs in Klees Schaffen anschaulich.“⁴⁰³ Angefangen bei Klees *Jungfrau im Baum*⁴⁰⁴ (1903) gibt es eine Reihe von abstrakteren Werken des Schweizers mit ähnlicher Thematik, so wie *Kamel mit rhythmischer Baumlandschaft*⁴⁰⁵ (1920/43) oder das *Abstrakt mit Bezug auf einen blühenden Baum*⁴⁰⁶ (1925).

Auch wenn ich nicht glaube, dass Bischoffshausen bei seinen Partituren an Bäume dachte und ich ebenso wenig annehme, dass Karlbauer aus einer Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte auf seine Baum-Interpretation gekommen ist, so stellen die Überschneidungen doch eine interessante Tatsache dar.

⁴⁰² Ausstellung: „In Paul Klees Zaubergarten“, 17.5. – 31.8.2008, Zentrum Paul Klee Bern.

⁴⁰³ http://www.paulkleezentrum.ch/ww/de/pub/web_root/pro/wechselausstellungen/in_paul_klees_zaubergarten.cfm

⁴⁰⁴ Paul Klee, *Die Jungfrau im Baum*, 1903, Radierung, 31,7 x 41,6 cm, Museum of Modern Art New York.

⁴⁰⁵ Paul Klee, *Kamel in rhythmischer Baumlandschaft*, 1920/43, Öl und Feder auf kreidegrundierter Gaze auf Karton, 48 x 42 cm, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf.

⁴⁰⁶ Paul Klee, *Abstrakt mit Bezug auf einen blühenden Baum*, 1925, 38,5 x 39 cm, Privatsammlung, Schweiz.

Abgesehen davon kann Karlbauers Gedicht als Naturmetapher für Bischoffshausens Arbeitsweise betrachtet werden, die das Komplexen immer mehr auseinander nimmt und auf das Einfache (Punkt, Strich) reduziert, aus dem er dann Neues, nicht minder Komplexes mit einer erstaunlichen Tiefe und Weite schafft. Ebenso zerlegt Karlbauer den Baum in seine Einzelteile und setzt ihn dann zu Neuem, abermals Komplexem zusammen.

Auch musikalisch gesehen greift Karlbauer das Thema der Reduktion auf. Denn nach jeder Strophe des Gedichts kommt ein kurzer Flötenpart – und zwar nicht auf einer ganzen Querflöte, sondern nur auf einer „halben“, wie es Karlbauer in seinen einleitenden Worten vor dem Stück mit Verweis auf Mozart ausdrückt:

„Wolfgang Amadeus Mozart hat einmal gesagt: «Es gibt nur etwas, das langweiliger ist als eine Flöte, das sind zwei Flöten!» Und ich habe diesen Ausspruch nach rückwärts gedacht und habe mir gedacht: es gibt nur etwas, was interessanter ist als eine Flöte, das ist eine halbe Flöte! Deswegen spiele ich jetzt auf einer halben Flöte.“⁴⁰⁷

Mit einer „halben Flöte“ meint er eine Querflöte, die nicht aus Kopf-, Mittel- und Fußstück zusammengesetzt ist, sondern die durch das Weglassen des Fußstücks (mathematisch nicht ganz schlüssig) auf ihre „Hälfte“ reduziert wurde (korrekt wäre also der weniger plakative Begriff „Zwei Drittel-Flöte“).

Bischoffshausen arbeitet mit Reduktion auf allen Ebenen seines Mediums (Formen, Farben) und reduziert sogar den Malgrund selbst, indem er ihn durchlöchert. Dem vergleichbar thematisiert und reduziert Karlbauer sein Instrument (und weniger die Musik, die er darauf spielt). Es ist die Basis selbst, die beim Maler wie beim Musiker Aufmerksamkeit erfährt.

Daher spielt Karlbauer auf einer „halben Flöte“. Durch den Rückgriff auf Mozarts Satz „Es gibt nur etwas das langweiliger ist als eine Flöte, das sind zwei Flöten“, verankert er das Mittel der Reduktion historisch, untermauert und „rechtfertigt“ es dadurch.

In Stück 4b schränkt Karlbauer seine Möglichkeiten noch mehr ein, indem er auch noch das Mittelstück der Flöte weglässt und nur noch auf dem Kopfstück – von ihm „Drittelflöte“ genannt – spielt.

⁴⁰⁷ Aufnahme des Konzerts *Zu Blind* – erklärende Worte von Klaus Karlbauer vor Stück Nr. 4a.

Insgesamt gesehen ist es also das Thema der Reduktion und der Zerlegung in Einzelteile (sowohl des Baumes, als auch der Flöte), mit dem sich Karlbauer den Partituren Bischoffshauses angenähert hat.

b) Gunter Schneider

Gunter Schneiders Auseinandersetzung mit Bischoffshauses Partituren war eine sehr facetten- und auch folgenreiche. Als einziger der drei beteiligten Musiker führte er seinen Solopart auch nach den *Zu Blind* Konzerten 1983 noch mehrmals auf, notierte 1986 eine Komposition, die einen Teil seiner *Zu Blind* Performance darstellte, und schrieb darüber hinaus genaue Anweisungen und Erklärungen nieder, die seine Form der Interpretation und deren Umsetzung betreffen.

Da es von Gunter Schneider selbst so viele (schriftliche und mündliche) Informationen über seinen Umgang mit den Partituren gibt, trete ich an dieser Stelle in den Hintergrund und lasse den Gitarristen selbst zu Wort kommen (sowohl zur Dokumentation als auch zur Information):

Abdruck der Anweisungen von Gunter Schneider zu *Zu Blind*:⁴⁰⁸

„Gunter Schneider

ZU BLIND vier szenische Fragmente nach Bildern von Hans Bischoffshausen für einen Gitarristen 1983/86

Hans Bischoffshausen, seit den 50er Jahren einer der international wichtigen österreichischen Vertreter informeller Tendenzen in der bildenden Kunst, drohte in den späten 70er Jahren zu erblinden. 1978 fertigte er eine Serie von rund 20 Blättern an, die er ZU BLIND nannte. Die Strukturen dieser Bilder entstanden nicht durch Zeichnen oder Malen, sondern indem er die Blätter mit den Zeichen- und Malwerkzeugen von hinten eindrückte und

⁴⁰⁸ Vielen Dank an Gunter Schneider, der mir das Material zur Verfügung gestellt hat.

durchbohrte. So erzeugte er blindenschriftartig zu ertastende Reliefs, die kaum zu sehen sind. Analog zu diesen Bildern am Rande des Sichtbaren konzipierte ich eine Musik an der Grenze des Hörbaren, Musik, die mehr zu sehen, denn zu hören ist: vier Aktionen, die – quasi als ein Nebenprodukt – auch eine Andeutung oder Ahnung von Klingendem beinhalten.“

Es folgt nun die Benennung und Beschreibung von vier szenischen Fragmenten. Ich werde dem Text Schneiders jedes Mal eine tiefergehende Besprechung des jeweiligen Teils folgen lassen.

Grundstück: (auf der Aufnahme: Seite A, Stück 2a)

„GRUNDSTÜCK – entsprechend der mit feinen Längs- und Querstrichen gemalten Grundierung der Blätter wird ein Cellobogen senkrecht und waagrecht auf den leeren Saiten der Gitarre bewegt. Wenig Kolophonium verwenden, damit kaum Töne ansprechen, eventuell teilweise col legno, möglichst einfach, graziös.“⁴⁰⁹

Wortverspielt nennt Schneider sein erstes Fragment „Grundstück“, da es nicht nur das erste seiner Soli ist, sondern auch das Stück, in dem er sich mit der orthogonal aufgetragenen Grundierung des Papiers, die er am Original gesehen hatte, auseinandersetzt. Er versuchte, durch die Längs- und Querbewegungen eines Cellobogens auf den Gitarrensaiten den optischen Eindruck der zweidimensionalen, bewegungslosen Struktur der Grundierung in den dreidimensionalen, bewegten Raum zu transferieren. Der dabei quasi als Nebenprodukt entstehende, spärliche Klang entspricht als Kaum-Hörbares dem Kaum-Sichtbaren aus Bischoffshausens Bildwelt. Dieses kaum Sichtbare bot für Schneider einen ihm besonders nahestehenden Aspekt in Bischoffshausens Schaffen:

„[...] das [Anm: Grundstück] war fast an der Grenze des Hörbaren, so wie das eine an der Grenze des Sichtbaren. Das war für mich sowieso der Einstieg, weil mich das Stille

⁴⁰⁹ Schneider 1983/86, S. 1

*sehr interessiert hat in der Musik, und diese Übergänge zwischen Schon-Hören oder Nicht-mehr-Hören, Noch-nicht-Hören und schon ein bisschen was, und so habe ich auch seine Blätter auf eine gewisse Art verstanden.*⁴¹⁰

Quasi pensato (Aufnahme: Seite A, Stück 2b)

„QUASI PENSATO – mit großer Geste und viel Schwung schlägt die rechte Hand mit gestreckten Fingern auf die Saiten über dem Schalloch, sodass ein oder zwei Finger zwischen den Saiten hindurch ins Schalloch fahren.

*Pause. (Die linke Hand hält die Gitarre ca. beim 12. Bund). Aus diesen beiden Positionen arbeiten sich beide Hände krampfartig zuckend auf einander zu, an einander vorbei in entgegengesetzte Richtungen bis an die jeweilige Begrenzung der Saiten (Querriegel, Sattel), sodass der Gitarrist mit überkreuzten Armen wie in einer Zwangsjacke stecken bleibt.*⁴¹¹

Zum Konzert 1983 war der Titel dieses Fragments noch *Strich Kontra Punkt*, die Umbenennung in *Quasi pensato* („wie gedacht“) erfolgte im Zuge der weiteren Arbeit des Tiroler Komponisten mit den Partituren.

Hier handelte es sich um den Versuch, die beiden Strukturelemente Punkt und Strich musikalisch darzustellen, so Schneider im Interview:

„[...] so ging es auf jeden Fall darum, dieses [...] Spannungsverhältnis [Anm: von Punkten und Strichen] zum Thema eines musikalischen Fragments zu machen, indem ich Klänge gehabt habe, die versucht haben, das ein bisschen darzustellen – zum Beispiel Akkorde und Einzeltöne. Also sehr schlicht, aber eigentlich diese Verhältnisse oder Proportionen, die nie metrisch im einfachen Sinn sind, die auch nicht repetitiv sind, da wiederholt sich nichts, das hat keinen Anfang und keine Ende – oder schon – aber es hat

⁴¹⁰ Schneider 2008.

⁴¹¹ Schneider 1983/86, S. 1, 2.

*keinen Höhepunkt, keinen Beginn, keinen Schluss, es ist einfach so in den Raum gestellt.*⁴¹²

Zur performativen Umsetzung schlüsselt Schneider folgendermaßen auf: Am Anfang steht die große, aggressive Geste des In-die-Gitarre-Hineinschlagens, die gleichzusetzen ist mit Bischoffshausens martialischem, nicht minder brutalen Akt des Durchbohrens und Verletzens des Papiers.

Aus dieser Grundhaltung heraus entwickeln sich dann die „Punkte und Striche“ – kurze Zuckungen und längere, „*zwanghafte, fast krampfartige*“⁴¹³ Bewegungen, die „*Ausweglosigkeit, Hilflosigkeit, Erblinden, Nicht-mehr-Können*“⁴¹⁴ zum Ausdruck bringen sollen.

In den letzten beiden niedergeschriebenen Fragmenten *Scherzo* (Aufnahme: Seite A, Stück 2c) und *Finale* (Aufnahme: Seite A, Stück 2e) erfolgt dann – so Schneider – der Ausbruch, die Befreiung aus den Zwängen:⁴¹⁵

„SCHERZO oder 'S G'HÖRT SO – der Gitarrist beginnt den bis dahin abseits stehenden Notenständer (leichter Metallklappständer) zu „justieren“, korrigiert mehrmals Höhe, Schräge der Füße und des Pultes, Winkel der Ausstellflügel..., öffnet die auf dem Pult liegende Mappe mit den Blättern von Bischoffshausen, ordnet sie, studiert ein bisher unbeachtetes Detail, setzt zum Spielen an, korrigiert nochmals, beginnt nebensächliche Klänge, Geräusche zu produzieren und wechselt gleichzeitig raschelnd die Blätter, beides in einer furiosen Steigerung, die eruptiv im Umwerfen des Ständers samt Blättern explodiert.

⁴¹² Schneider 2008.

⁴¹³ Schneider 2008.

⁴¹⁴ Ibid.

⁴¹⁵ Ibid.

*FINALE – eine einzige, deutlich vorbereitete große und klanglich unbefriedigende Geste, z.B. Anreißen der 6. Saite jenseits des Sattels mit sorgfältigem Ansetzen der rechten Hand und großer Bewegung.*⁴¹⁶

Dem folgt noch ein abschließender Hinweis für den Interpreten:

*„Die Aktionen müssen mit großer Konzentration und Ernst vorgetragen werden. Die Titel der Aktionen sollen jeweils angesagt werden. Wenn das Publikum bei der Ankündigung FINALE bereits klatscht, kann die vierte Aktion auch eine Verbeugung sein.“*⁴¹⁷

Durch den übertriebenen, fast wissenschaftlichen Ernst, den er für die teils absurde performative Umsetzung fordert, bleibt auch ein humoristischer Touch nicht aus.

Schneiders Solo-Performance, wie sie auf der Aufnahme des Konzerts 1983 zu hören ist, entspricht seinen eigenen (erst 1986 verfassten) Angaben nicht in allem. So werden die Titel der jeweiligen Aktion nicht laut genannt und das *Finale* ist ausführlicher und nicht nur auf einen Ton konzentriert.

Darüber hinaus spielt er ein Fragment, dass in der Beschreibung nicht vorkommt. Dieses hebt er in seinen einführenden Worten beim Konzert 1983 besonders hervor:

*„[...] da spiele ich einige kurze Stücke unter denen eines auffallen wird, ganz besonders, weil es »ganz normal« ist – also es ist »ganz normale« Musik. Dieses Stück hat trotzdem eine gewisse Berechtigung da, weil es mir eben eingefallen ist, wie ich mich mit diesen Bildern – Partituren – beschäftigt habe.“*⁴¹⁸

⁴¹⁶ Schneider 1983/86, S. 2.

⁴¹⁷ Ibid.

⁴¹⁸ Audioaufnahme des Konzerts *Zu Blind* 1983, Einführende Worte Schneiders vor seinem Solopart.

Es handelt sich dabei um ein Stück, das – zwischen Scherzo und Finale eingeschoben – fast ausschließlich aus Flageolet-Tönen besteht. Obwohl Schneiders Niederschrift über die Aktionen von *Zu Blind* keinen Hinweis auf ein Fragment zwischen Scherzo und Finale enthält, scheint es einen fixen Programmpunkt in seinem Konzept darzustellen. Welches Stück genau an dieser Stelle zu spielen ist, ist allerdings nicht festgelegt. So notierte er im Dezember 1986 die Komposition Stück *The very real one note Samba (to Marin Kaajj)* mit dem Hinweis „*To be performed between ‚Scherzo‘ and ‚Finale‘ of ‚zu blind‘*“.

Der Komponist hat sich also auch nach den Aufführungen 1983 noch intensiv mit den Partituren auseinander gesetzt und seine Performance dazu geschärft.

Insgesamt inspirierte auch Schneider an den *Partituren* vor allem das Abstrakte und die Reduktion, jedoch fand er dafür eine andere Form der Interpretation als Karlbauer. Dazu Schneider in seinen einleitenden Worten:⁴¹⁹

„Ich habe ein paar Solo-Stücke vorbereitet, die versucht haben, die sehr abstrakte Art der Malerei so wie ich als Nicht-Maler empfinde, in der Musik – im Klanglichen – zu suchen und zu finden. Das heißt ich hab aus diesen sehr wenigen zeichnerischen Elementen versucht etwas Entsprechendes, vom Material sehr Begrenztes im Klanglichen, in der Musik, zu machen [...]“

Schneider betrachtet dabei weniger die einzelnen Partituren, sondern filtert die der Serie gemeinsamen Bildelemente heraus. So sagte er beim Konzert 1983 auch: *„Ich glaube, es ist nicht so wichtig, die einzelnen Bilder anzuschauen. Die Elemente sieht man auf allen, immer wieder.“*

Seine Interpretation ist eine sehr vielschichtige, die nicht nur die erwähnten Bildelemente musikalisch und zugleich auch visuell-szenisch umsetzt, sondern als zusätzliche Ebene auch noch den Menschen Hans Bischoffshausen mit seinen psychischen Befindlichkeiten inkludiert. Dabei manifestieren sich all diese Interpretationsebenen zugleich: aus der musikalischen- ergibt sich zugleich auch eine szenische Umsetzung (beispielsweise in *quasi pensato*) bzw. umgekehrt, aus der performativen Interpretation auch eine akustische- (wie in

⁴¹⁹ Ibid.

Grundstück). Zusätzlich bringen die Aktionen auch Emotionen und Gefühle des Künstlers zum Ausdruck, wie Aggression und Zwang.

B) GEMEINSAME STÜCKE

a) Duos

Sehr direkte Umsetzungen vom Visuellen ins Musikalische stellen vor allem die Duos dar. In Stück 5, 6 und 9 wurde der Versuch unternommen, ausgewählte Partituren möglichst direkt in Musik zu übersetzen. So wurden die Bildelemente in Klänge übersetzt und versucht, deren Proportionen und Verteilung im Bild in eine zeitliche Komponente in der Musik zu tradieren. Karlbauer spricht dabei vom Versuch einer „wörtlichen“ Umsetzung⁴²⁰. Darüber hinaus soll durch die mehrmalige Interpretation ein und derselben Partitur gezeigt werden, zu was für unterschiedlichen Ergebnissen man in der Auseinandersetzung gelangen kann, die dabei jedoch alle „richtig“ und legitim sind.

b) Trios

Die freieste und unspezifischste Umsetzung der Partituren stellen die Stücke 1, 10 und 11 dar, in denen alle drei Musiker zusammen spielen. Es handelt sich dabei um freie Improvisationen, die „zu“ den Partituren stattfinden, bei denen aber nicht die Bemühung im Vordergrund steht, auf bestimmte Bildelemente oder größerer Thematiken wie beispielsweise Reduktion, einzugehen.

2.2.4 Pressespiegel

Auch von der Presse wurden die *Zu Blind* Konzerte 1983 wahrgenommen, so gibt es zwei durchwegs begeisterte Zeitungskritiken, die ich zum Abschluss ausschnitthaft zitieren möchte:

„[...] Was da schließlich aufgeführt wurde, war ein Versuch, abstrakte Malerei im Klang wiederzufinden. Die Modulation der Töne, das Auflösen, das Zerreißen und Wiederfinden,

⁴²⁰ Audioaufnahme Konzert 1983

*alldas war ebenso ungewöhnlich wie die dazu angewandten Mittel. [...] Es waren zwei Abende, an denen mal als Zuhörer das Gefühl vermittelt bekam, Zeuge eines musikalischen Ereignisses zu sein, das hoffentlich nicht das letzte dieser Art in Villach sein wird. [...]*⁴²¹

*„Faszinierend [...] in jeder Phase die drei einfallsreichen Musiker, die in der Verbindung der verschiedensten Stilbereiche die Bilder mit einer neuen Semantik versahen.“*⁴²²

3 Exkurs

3.1 Notenlinienbilder 1983

Kurz vor Abschluss meiner Arbeit bin ich im Archiv von Helene Bischoffshausen auf eine Reihe von schwarz-weiß Fotos gestoßen, auf denen eine weitere Werkserie des Malers mit Musikbezug abgebildet ist (Abb. 95 – 98 und 100). Relativ gleichzeitig kamen mir zwei Blätter der selben Serie bei zwei privaten Sammlern unter (Abb. 99 und 101).

Es handelt sich um 13 Bilder, die auf hochformatigem leeren Notenpapier in den Maßen 32 x 25 cm entstanden sind. Bischoffshausen hat sie mit Bleistift, Aquarell, Goldlack und Zellzement bearbeitet. Die Zellzement-Aufsätze entsprechen dabei seinem gewohnten Bildvokabular der späten Schaffensjahre: Rippen, Pressdruckstellen (vergleichbar den „Astlöchern“ der Gebetstafeln) und Wülste mit zwei bis drei kleinen, runden Einprägungen. Bleistift, Aquarell und Goldlack sind in reduziertem Maße angewendet. Die Wasserfarbe ist in einzelnen Bahnen zarter Färbung aufgetragen und auf den Schwarz-Weiß-Fotos nur schwer auszumachen. In Bleistift sind vorwiegend Kreuze auf das Notenpapier gezeichnet, jedoch nie mehr als ein Kreuz pro Blatt. Auch Wellenlinie, Pfeil und Kreis kommen zur Anwendung.

⁴²¹ Spielvogel 1983.

⁴²² Spielmann 1983. Da es sich um einen ausgeschnittenen Zeitungsartikel im Archiv von Klaus Karlbauer handelt war es leider nicht möglich, Genaueres über Zeitung und Erscheinungsdatum zu eruieren.

Den Goldlack hat Bischoffshausen nur in einzelnen Fällen am Bildrand punktförmig aufgesprüht.

Von allen eben genannten Bearbeitungsarten ist die der Zellzementaufsätze die einzige, die in jedem Bild vorhanden ist.

Alle Blätter sind am unteren Bildrand signiert und auf 1983 datiert. Bischoffshausen hat auch mehrere der Bilder mit Titeln versehen: mehrmals kommen *Pastorale* und *Partitur* vor, einmal *Blindes Notenpapier*, einmal *Blinden-Partitur*.

Besonders interessant sind die in Privatbesitz befindlichen Bilder. Die *Pastorale* aus einer kärntner Privatsammlung gibt es abfotografiert auch in Helene Bischoffshausens Archiv – vergleicht man Foto (Abb. 100) und Original (Abb. 101), so ist offensichtlich, dass Bischoffshausen nach der Entstehung des Fotos noch Veränderungen vorgenommen hat, indem er die Reliefs am oberen- und unteren Bildrand mit Goldlack übersprüht hat.

Ungewöhnlich an der *Blinden-Partitur* von Carlos Hutter ist, dass sie sich über zwei zusammengehörige Notenblätter erstreckt, vergleichbar einem Dyptichon.

Da die Serie 1983 entstanden ist, gehe ich davon aus, dass Bischoffshausen durch die *Zu Blind*-Konzerte im gleichen Jahr angeregt wurde, seine Musik-Affinität ein weiteres – und letztes – Mal zum Ausdruck zu bringen, weswegen ich die Blätter auch im Anschluss an die Partituren vorgestellt habe.

IX. RESÜMEE

Ziel dieser Arbeit war es, den bisher nicht beachteten Aspekt des Einflusses von Musik auf das Schaffen von Hans Bischoffshausen in den Mittelpunkt zu stellen. Die Einbeziehung des musikalischen Moments bei der Betrachtung seines Œuvres führt zu neuen Interpretationen und Perspektiven. Musik inspirierte Bischoffshausen in allen Phasen seiner künstlerischen Laufbahn und auf unterschiedlichste Weise.

Schon kurz nach seinem „*Sturz in die Malerei*“⁴²³ bestätigte und inspirierte das Kennenlernen der Seriellen Musik ihn in seinen künstlerischen Bestrebungen. Dabei überschneiden sich die Kompositionsprinzipien des Malers mit denen des Serialismus in der Reduktion des persönlichen, emotionsbetonen Ausdrucks, der Prädetermination der verwendeten Elemente und der Automatisierung der Zeichensetzung, weiters in der Forderung nach Transpersonalität im Kunstwerk und nach „Gleichberechtigung“ aller verwendeten Elemente.

Etwas später finden sich Parallelen zwischen Bischoffshausens Sichtbarmachungen der allorts vorhandenen Strukturen mit den Ideen der Konkreten Musik, bei der es um Hörbarmachen alltäglicher musikalischer Strukturen ging. Sensibilisiert nicht nur für sichtbare Strukturen, interessierte sich Bischoffshausen auch für das Geräusch (das Rauschen von Reis in seinen *Gebetstafeln*) und die darauf Folgende Stille. Auch der Komponist John Cage war von jenen Phänomenen fasziniert und es lassen sich überraschende Parallelen in der Geisteshaltung des kärntner Malers mit dem (ihm persönlich nicht bekannten) amerikanischen Komponisten ausmachen.

Mit Bischoffshausens Rückkehr aus Paris verändert sich seine Beziehung zu Musik bzw. die Art, in der er sie in sein künstlerisches Schaffen einbringt. War sein Ansatz bisher ein sehr theoretischer, bei dem es darum ging, musikalische Kompositionsprinzipien auf die visuelle

⁴²³ Bischoffshausen 1987.

Ebene umzulegen, zeigt sich Musik in Bischoffshauses Bildern ab Ende der Siebziger-Jahre auf viel persönlichere, emotionsbetontere Weise. Mit den *Musiklandschaften* entsteht eine umfassende Reihe bildnerischer Ekphrasen von Jazzmusik. In spontaner, nahezu gestischer Manier überträgt Bischoffshausen impulshaft auf das Papier, was das Gehörte in ihm auslöst.

Die fortschreitende Erblindung führt jedoch abermals zu einem Richtungswechsel. Bald reicht es dem Maler nicht mehr, Musik in Bilder umzusetzen, die er selbst nicht mehr sehen kann. Mit dem Wunsch, seine Bilder musikalisch interpretiert zu hören, entstehen 1978 rund 20 als *Partituren* betitelte Blätter, die 1983 tatsächlich als Notenmaterial für Klaus Karlbauer, Gunter Schneider und Wolfgang Huber dienen. In drei Konzerten mit dem Titel *Zu Blind* brachten sie ihre Interpretation der Partituren Bischoffshauses und dem Publikum zu Gehör.

Wohl angeregt durch dieses Erlebnis gestaltet Bischoffshausen im selben Jahr eine Reihe von Notenblättern mit Reliefs und graphischen Elementen. Es sollte die letzte bildnerische Auseinandersetzung mit Musik in seinem Schaffen vor seinem Tod 1987 sein.

Das Teilwerkverzeichnis der nur schwer zugänglichen *Musiklandschaften* rundet die Arbeit ab und soll dem Interessierten die Auseinandersetzung ermöglichen und dadurch eventuell zu weiteren wissenschaftlichen Bearbeitungen führen.

Ich hoffe, durch meine Arbeit einen Beitrag zu einer ganzheitlichen Wahrnehmung von Hans Bischoffshausen und seinem Œuvre geleistet zu haben und eine neue Sichtweise in den Diskurs eingebracht zu haben.

ANHANG

Literaturverzeichnis

Adrian 2000:

Michael Adrian, Die Hecke am Gehsteig. Ein Künstler als Clochard: das Paris des Hans Bischoffshausen, in: TagesSpiegel, Nr. 16935, 16.01.2000, S. W05.

Aigner 2008:

Silvie Aigner (Hg.), K08. Emanzipation und Konfrontation, Kat.Ausst., Klagenfurt 2008, Bd. 2.

Baum 1977:

Peter Baum in: Hans Bischoffshausen 1950 – 1977, Ausst.Katalog Neue Galerie der Stadt Linz u.a., Villach 1977, o.S.

Bischoffshausen 1958:

Hans Bischoffshausen, Strukturelle Malerei, Kat.Ausst., Wien 1958.

Bischoffshausen 1965a:

Hans Bischoffshausen, Bischoffshausen und die Kultur, Zeitschr., 3, 1965.

Bischoffshausen 1965b:

Hans Bischoffshausen, Bischoffshausen und die Kultur, Zeitschr., 4, 1965.

Bischoffshausen 1977:

Hans Bischoffshausen, Hans Bischoffshausen 1950 – 1977, Ausst.Katalog Neue Galerie der Stadt Linz u.a., Villach 1977, o.S.

Bischoffshausen 1987:

Hans Bischoffshausen, Versuch einer Biographie, in: Wilhelm Steinböck / Gertrude Celedin (Hg.), Hans Bischoffshausen 1927 – 1987, Kat. Ausst., Graz 1987, o.S.

Bischoffshausen 1999:

Hans Bischoffshausen, Cresyl. Die Sonne der Armen, Klagenfurt 1999.

Bischoffshausen 2000:

Hans Bischoffshausen, Ein Nachmittag (Werkausgabe Band II), Klagenfurt 2000.

Bischoffshausen 2001:

Hans Bischoffshausen, Also lieber Freund (Werkausgabe Band III), Klagenfurt 2001.

Bischoffshausen 2003:

Hans Bischoffshausen, Rotweingeschichte / Sucht 82 (Werkausgabe Band IV), Klagenfurt 2003.

Bischoffshausen 2004:

Hans Bischoffshausen, Nachtrag zu Paris (Werkausgabe Band V), Klagenfurt 2004.

Bischoffshausen 2009:

Hans Bischoffshausen, Briefe an die Familie Hildebrand (Werkausgabe Band VI), Klagenfurt 2009.

Boehmer 1997:

Konrad Boehmer (Hg.), Schönberg and Kandinsky, Amsterdam 1997.

Böll 1958:

Heinrich Böll, Doktor Murkes gesammeltes Schweigen und andere Satiren, Köln / Berlin 1958.

Bruhn 2004:

Siglind Bruhn, Das tönende Museum. Musik des 20. Jahrhunderts interpretiert Werke bildender Kunst, Waldkirch 2004.

Dahlhaus/Eggebrecht 1979:

Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), Brockhaus-Riemann Musiklexikon, Mainz 1979, Bd. 2.

Dahlhaus/Danuser 1984:

Carl Dahlhaus, Hermann Danuser (Hg.), Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Laaber 1984, Bd. 7.

De Stijl 1921:

De Stijl, Zeitschr., Jg. IV, Heft 8, August 1921.

De Stijl 1923a

De Stijl, Jg. VI, Heft 1, März 1923,

De Stijl 1923b:

De Stijl, Zeitschr., Jg. VI, Heft 2, April 1923,

Dibelius 1966:

Ulrich Dibelius, Moderne Musik 1945 – 1965, München 1966.

Doderer 1962:

Heimito von Doderer, Die Merowinger oder Die totale Familie, München 1962 (7. Auflage: Nördlingen 1992).

Emons 2006:

H. Emons, Komplizenschaften. Zur Beziehung zwischen Musik und Kunst in der amerikanischen Moderne, Berlin 2006. (siehe auch Onlinequellen)

Frank 1985:

Peter Frank, Zwischen Bild und Partitur, in: Maur 1985, S. 444 – 449.

Freytag/Trauhnsig 2007:

Ingrid Freytag / Günther M. Trauhnsig, Helene, Stutz und die Kunst, in: Die Brücke, 73, 2006/2007, S. 22 – 24.

Gauss 1999:

K. Gauss, Der Maler als literarischer Chronist. Hans Bischoffshausens Pariser Berichte, in: Neue Zürcher Zeitung, 16. 11. 1999, Feuilleton, S. 67.

Geelhaar 1985:

Christian Geelhaar, Paul Klee, in: Maur 1985, S. 422 – 429.

Guderian 1985:

Dietmar Guderian, Serielle Strukturen und harmonikale Systeme, in: Maur 1985, S. 434 – 437.

Kandinsky (1926):

Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, München 1926 (9. Auflage: Bern, o.J.).

Krones 1998:

Hartmut Krones (Hg.), Anestis Logothetis. Klangbild und Bildklang, Wien 1998.

Logothetis 1974:

Anestis Logothetis, Zeichen als Aggregatzustand der Musik, Wien, München 1974.

Maur 1985:

Karin von Maur (Hg.), Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kat.Ausst., Stuttgart 1985.

Maur 1999:

Karin von Maur, Vom Klang der Bilder, München / London / New York 1999.

Messner 1996:

Katharina Messner, Helene Bischoffshausen: Ein Leben im Sturzflug, in: Die Brücke, 4, 1996, S. 7 – 10.

Neue Kärntner Tageszeitung 2005:

o.A., Nachtrag zu Paris. Ein kompromissloses Literaturdokument, in: Neue Kärntner Tageszeitung, 17. 02. 2005, S. 26.

Neue Kronen-Zeitung 2005:

o.A., Entdeckung aus dem Kammerl. Edition Villach: Literat Hans Bischoffshausen, fünfter Band, in: Neue Kronen-Zeitung, 16. 02. 2005, S. 25.

Nitsch 1998:

Hermann Nitsch, Klanggestaltung der Aktionskunst als Weg zum Gesamtkunstwerk, in: Krones 1998, S. 194 – 197.

Pack 1969:

Claus Pack, Moderne Graphik in Österreich, Wien 1969.

Papaioannou 1998:

Joannis G. Papaioannou, Wie groß ist Anestis Logothetis als Komponist, in: Krones 1998, S. 204 – 215.

Revoll 1995:

David Revill, Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie, München 1995.

Riedmann 2008:

Riedmann (Hg.), Bischoffshausen, Kat.Ausst., Klagenfurt 2008.

Rohsmann 1981:

Arnulf Rohsmann: Zeichen und Struktur im Werk von Hans Bischoffshausen, in: Hans Bischoffshausen 1950 – 1980, Kat.Ausst, Villach 1981.

Rohsmann 1991:

Arnulf Rohsmann, Bischoffshausen. Struktur – Monochromie – Stille, Klagenfurt 1991.

Rothenberg/Ulvaeus 2001:

D. Rothenberg / M. Ulvaeus, The Book of Music and Nature, Wesleyan University Press 2001. (siehe auch bei Onlinequellen)

Schaeffer 1967:

Pierre Schaeffer, La musique concrète, Paris 1967.

Schneider 1985:

Klaus Schneider, Vertonte Gemälde. Gesamtverzeichnis musikalischer Kompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts nach Werken der bildenden Kunst, in: Maur 1985, S. 452 – 464.

Scholz 1973:

Harald Scholz, NS-Ausleseschulen. Internatsschulen als Herrschaftsmittel des Führerstaates, Göttingen 1973.

Seidler 1987:

Franz W. Seidler, Die Organisation Todt. Bauen für Staat und Wehrmacht 1938-1945. Koblenz 1987.

Skreiner 1977:

Wilfried Skreiner, Persönlichkeit und Werk Hans Bischoffshausens, in: Hans Bischoffshausen 1950 – 1977, Ausst.Katalog Neue Galerie der Stadt Linz u.a., Villach 1977, o.S.

Smoliner/Jank/Kravanja 2008:

Hans Smoliner / Stefan Jank / Robert Kravanja (Hg.), STUTZ. Hans Bischoffshausen und Freunde kehren beim Obiditsch ein, Kat.Ausst., Klagenfurt 2008.

Spitzer-Logothetis 1998:

Julia Spitzer-Logothetis, Vertikal eindringend, in: Krones 1998, S. 166 – 169.

Steinböck/Celedin 1987:

Wilhelm Steinböck / Gertrude Celedin (Hg.), Hans Bischoffshausen 1927 – 1987, Kat. Ausst., Graz 1987.

Viollet-le-Duc 1867:

Eugène-Emmanuel, Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle, 10 Bde, Paris 1867.

VKI 3/83 :

Villacher Kulturinformationen, Zeitschr., Villach, Jg. 1983, Heft 3.

Voigt 2006:

Ina Voigt, Pause. Über das Schweigen bei Samuel Beckett und Jon Fosse, Diss., Essen 2006. (siehe auch bei Onlinequellen)

Wehmeyer 1985:

Grete Wehmeyer, Erik Satie und die Künstler, in: Maur 1985, S. 384 – 389.

ONLINEQUELLEN:

<http://worldroots.com/brigitte/royal/willek/new/xxii.htm>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Juliputsch>

[http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichische Legion](http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichische_Legion)

<http://de.wikipedia.org/wiki/NPEA>

<http://www.musik-theater-schoenbrunn.at/besetzung/mogg.htm>

[http://de.wikipedia.org/wiki/Serielle Musik](http://de.wikipedia.org/wiki/Serielle_Musik)

http://209.85.135.132/search?q=cache:yl58TC7EsdsJ:homepage.univie.ac.at/romantik.germanistik/bruchst.html+unsagbarkeitstopos&cd=6&hl=de&ct=clnk&gl=at&lr=lang_de|lang_en|lang_fr|lang_it&client=firefox-a

Voigt 2006:

http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?idn=978431383&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=978431383.pdf

<http://www.medienkunstnetz.de/werke/4-33/bilder/2/>

Rothenberg/Ulvaeus 2001:

http://books.google.at/books?id=WuZ9zrla4cAC&pg=PA25&lpg=PA25&dq=cage+happy+new+ears&source=bl&ots=9FKxw8oEaX&sig=GNalHw1KMQIivKkfl6zVA7RydiU&hl=de&ei=MMnSS-fWJof3OdLckbUO&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CBIQ6AEwBQ#v=onepage&q=cage%20happy%20new%20ears&f=false

Emons 2006:

http://books.google.at/books?id=AYwgFmCMAD8C&printsec=frontcover&dq=emons,+komplizenschaften&source=bl&ots=93PTK-fLcK&sig=EpejY6z54ii7bRhCtmjRnK6YvYI&hl=de&ei=7F3uS_mrKoWaOMOMiIMI&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBUQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

Kunstbericht 1988:

http://www.bmukk.gv.at/medienpool/18562/kunstbericht1988_ocr.pdf

GEFÜHRTE INTERVIEWS:

Dieter Kaufmann 3. 5. 2010.

Christian Kircher 26. 4. 2010 (E-Mail).

Helene Bischoffshausen 10. 9. 2008, 25. 10. 2008.

Gunter Schneider 2. 10. 2008.

Klaus Karlbauer 1. 10. 2010.

Grete und Michael Leischner: 11. 9. 2008

Herbert Mogg: 14. 8. 2008

AUDIOQUELLEN:

Audiokassette mit einer Aufnahme einer *Zu Blind* Aufführung in Villach, 1983.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** Rohsmann 1991, S. 157.
- Abb. 2:** Rohsmann 1991, S. 235.
- Abb. 3:** Bischoffshausen 1977, o.S.
- Abb. 4:** Clara Kaufmann.
- Abb. 5:** Bischoffshausen 2009, Deckblatt.
- Abb. 6:** Clara Kaufmann.
- Abb. 7:** Rohsmann 1991, S. 225.
- Abb. 8:** Smoliner/Jank/Kravanja 2008, S. 73.
- Abb. 9:** Clara Kaufmann.
- Abb. 10:** Rohsmann 1991, S. 232.
- Abb. 11:** Smoliner/Jank/Kravanja 2008, S. 88 (© Michael Leischner)
- Abb. 12:** Vergrößerung aus einem Kontaktabzug, Privatarchiv Hildebrand.
- Abb. 13:** Riedmann 2008, S. 12.
- Abb. 14:** Kunstpostkarte (© VBK Wien 2004).
- Abb. 15:** Rohsmann 1991, S. 15.
- Abb. 16:** <http://daswar.k08.at/de/menu141/> © E.P. Prokop.
- Abb. 17:** Rohsmann 1991, S. 24.
- Abb. 18:** Riedmann 2008, S. 19.
- Abb. 19:** Riedmann 2008, S. 31.
- Abb. 20:** Riedmann 2008, S. 29.
- Abb. 21:** Rohsmann 1991, S. 41.
- Abb. 22:** Steinböck/Celedin 1987, Kat.nr. 13.
- Abb. 23:** Steinböck/Celedin 1987, Kat.nr. 11.
- Abb. 24:** Steinböck/Celedin 1987, Kat.nr. 18.
- Abb. 25:** Rohsmann 1991, S. 65.
- Abb. 26:** Steinböck/Celedin 1987, Kat.nr. 26.
- Abb. 27:** Rohsmann 1991, S. 75.

- Abb. 28:** Steinböck/Celedin 1987, Kat.nr. 24.
- Abb. 29 – 32:** Clara Kaufmann.
- Abb. 33:** Rohsmann 1991, S. 140.
- Abb. 34:** Riedmann 2008, S. 63.
- Abb. 35:** Rohsmann 1991, S. 145.
- Abb. 36:** <http://www.galeriemagnet.at/shop/shop.php?detail=1190023348>
- Abb. 37:** Steinböck/Celedin 1987, Kat.nr. 33.
- Abb. 38:** Rohsmann 1991, S. 172.
- Abb. 39:** Rohsmann 1991, S. 183.
- Abb. 40 – 42:** Clara Kaufmann.
- Abb. 43:** <http://web.artprice.com/classifieds/fineart/details.aspx?id=253845#>
- Abb. 44:** Maur 1985, S. 108.
- Abb. 45:** Maur 1999, S. 63.
- Abb. 46:** Maur 1985, S. 107.
- Abb. 47:** Kandinsky (1926), S. 46.
- Abb. 48:** Maur 1999, S. 117.
- Abb. 49:** Maur 1999, S. 116.
- Abb. 50:** Maur 1999, S. 2.
- Abb. 51:** Dahlhaus/Danuser 1984, S. 33.
- Abb. 52:** <http://www.museenkoeln.de/museum-ludwig/default.asp?s=722>
- Abb. 53:** <http://www.medienkunstnetz.de/werke/fuge-in-rot/>
- Abb. 54:** Susanne Deicher, Mondrian, Köln 2004, S. 91.
- Abb. 55:** Maur 1985, S. 388.
- Abb. 56:** Maur 1985, S. 389.
- Abb. 57:** Krones 1998, S. 69.
- Abb. 58:** Krones 1998, S. 196.
- Abb. 59:** Riedmann 2008, S. 38.
- Abb. 60:** Steinböck/Celedin 1987, Kat.nr. 19.
- Abb. 61:** Rohsmann 1991, S. 99.
- Abb. 62:** Rohsmann 1991, S. 82.
- Abb. 63:** Riedmann 2008, S. 50.

- Abb. 64:** Rohsmann 1991, S. 126.
- Abb. 65:** Rohsmann 1991, S. 173.
- Abb. 66:** Rohsmann 1991, S. 67.
- Abb. 67:** Vergrößerung aus einem Kontaktabzug, Privataarchiv Hildebrand.
- Abb. 68:** Riedmann 2008, S. 42.
- Abb. 69:** Bischoffshausen 2009, S. 69.
- Abb. 70:** Rohsmann 1991, S. 118.
- Abb. 71:** Rohsmann 1991, S. 232.
- Abb. 73:** Rohsmann 1991, S. 134.
- Abb. 74:** Rohsmann 1991, S. 80.
- Abb. 75:** Rohsmann 1991, S. 131.
- Abb. 76:** Ibid.
- Abb. 77:** Rohsmann 1991, S. 130.
- Abb. 78:** <http://www.galeriemagnet.at/shop/shop.php?detail=1190023348>
- Abb. 79:** Steinböck/Celedin 1987, Kat.nr. 37.
- Abb. 80:** Rohsmann 1991, S. 156, 160, 161.
- Abb. 81 – 87:** Clara Kaufmann.
- Abb. 88:** Wien Museum, Inventar Nr. HMW 197449, Foto: Clara Kaufmann.
- Abb. 89 – 92:** Privataarchiv Gunter Schneider, Foto: Clara Kaufmann.
- Abb. 93:** Clara Kaufmann.
- Abb. 94:** Privataarchiv Klaus Karlbauer.
- Abb. 95 – 100:** Clara Kaufmann.
- Abb. 101:** Foto: Christian Kircher.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Teilwerkverzeichnis Musiklandschaften

1977:

gesamt 7 Stück:

01/12/77___ 1x

ML001 (Archiv Helene)

- Hochformat (auf weißem Trägerkarton): 29,7 x 21,5 (50 x 32,5)
- Bleistift (Striche), ansatzweise Gesicht erkennbar, schwarzer Filzstift: Punkte.
- Li unten: „*ML, Müder 1.12.77, 2.[Zeichen]*!“
- Re unten: Unterschrift + Stempel „Bischoffshausen“

31/12/77___ 2x

ML002 (Sammlung Leischner)

- Hochformat
- Bleistift: Striche horizontal, Punkte, Pfeile, Schriftartig, mittig kopfartig.
- Li unten: „*31/12/77, ML, Brief und Landschaft mit Grete [und ?]*“
- Re unten: Unterschrift und Stempel „Bischoffshausen“, Fingerabdruck.

ML003 (Archiv Helene)

- Hochformat (auf weißem Trägerkarton): 29,8 x 21 (50 x 32,5)
- Schwarzer Fineliner oder Füllfeder: Notenlinienartig mit Punkten und Strichen. Dazwischen Schrift: oben: „*Bemerkungen für Jaz*“; Mitte: „*armselige Variationen in einer Mache / 2.Besef*“; unten: „*2MIV [?] / Einfallslös*“
- Re oben: „*31/12/77*“,
- re unten: Fingerabdruck.

12/77___ 2x

ML004 (Archiv Helene)

- Hochformat (auf weißem Trägerkarton): 29,7 x 21 (50 x 32,5)
- Schwarzer Filzstift: horizontale Striche. Dazwischen Schrift und Pfeile.
- Li oben: „*lafitte*“ [??] in schwarz. Mitte: (in schwarz): „*Prat [Part?] of M. J[aeeps.]*“ und weiter in Bleistift: „*int [F oder T hr..??] Orchester (Pfeil Pfeil) all the same*“
- Rechter Rand Mitte: „*ML*“, Fingerabdruck, „*12/77*“, Stempel: „Bischoffshausen“
- Li unteres Drittel: in Bleistift: „*am [?] altes Nilpferd*.“
- Re unten: Stempel und Unterschrift: „Bischoffshausen“
- Aufkaschiert auf Trägerkarton – darauf li unten unter Bild: „*POUR VOUS UN PAYSAGE DE MUSIQUE*“

- Anm: Guy Lafitte? Milt Jackson?

ML005 (Archiv Helene)

- Hochformat (auf weißem Trägerkarton): 29,7 x 21 (50 x 32,5)
- Schwarzer Filzstift – mittig kurvige Linien, Punkte, leicht schriftartig.
- Li unten: „ML 12/77“. Stempel und Unterschrift: „Bischoffshausen“

77_____2x:

ML006 (Archiv Helene)

- Brauner Karton, gerissen, querformat. Bleistiftstriche.
- Weiße Farbe (Dispersion?), rote Punkte.
- Li unten: „ML“

Aufkaschiert auf weißen Trägerkarton,
auf Trägerkarton:

re oben: HB 77

re mittig: Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML007 (Archiv Helene)

- Brauner Karton, hochformat, auf weißem Karton aufkaschiert.
- Bleistift (Striche), Goldlack, weiße Dispersion(?), gelb, türkis, grau (Wasserfarben?).
- Auf braunem Karton:

Li unten: „ML – ZU BLIND –“

Re unten: „HB 77“

Auf unterem Karton:

Re unten: Unterschrift: „Bischoffshausen“

1978:

gesamt 114 Bilder (?):

1/78:

gesamt: 7 Stück.

1/1/78_____2x

ML008 (Archiv Helene)

- Hochformat (auf weißem Trägerkarton): 29,7 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift: Linien horizontal, Punkte, Zickzack. Schrift: oben: „Geigen – Posaunen“; Mitte: „+ and se song“; Unten: „= mindernwertig.“
- Li unten: „ML 1/1/78 HB“ 2x Stempel und Unterschrift: „Bischoffshausen“
- Li unten auf Trägerkarton: „POUR VOUS UN PAYSAGE DE MUSIQUE.“

ML009 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerpapier: 29,7 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift: Linien, Pfeile, Punkte, Zickzack, Spiral. Schrift: Linker Rand: „R. Corbier [?]“ und „Roy Wilson“
- Re oben: in Filzstift: „19.12.77“, mit schwarzem Fineliner überschrieben mit: 4 horizontalen Linien und „1.1.78“
- Anm: Ron Carter? Reuben Wilson?

23/1/78_____1x

ML010 (Archiv Helene)

- Hochformat (auf weißem Trägerkarton): 29,7 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift: Linien Horizontal, Blei-breitseite. Schrift in der Mitte: „die positive E(...)rg m(...)“
- Li unten: „ML 2/3/1/78“. Stempel und Unterschrift: „Bischoffshausen“.

28/1/78_____1x

ML011 (Galerie Walker)

- Hochformat. Auf weißen Trägerkarton.
- Bleistift: Linien horizontal, 1 Pfeil senkrecht (links) ein Pfeil von rechts nach links (rechts). Hellblauer und schwarzer Filzstift: Punkte
- Li unten: „Zur Musiklandschaft“
- Mittig: „58/1/78“ [58=28?], Stempel u Unterschrift: „Bischoffshausen“

1/78_____3x

ML012 (Archiv Helene)

- Hochformat (auf weißem Trägerkarton): 29,7 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift. Senkrechte „Teilung“ des Blattes. Linke Hälfte: Senkrechte geschwungene Linie. Re Hälfte mit geradem Anfang waagrechte Striche mit einigen Punkten.
- Re unten: „zu ML 1/78“ Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“, Fingerabdruck

ML013 (Archiv Helene)

- Hochformat (auf weißem Trägerkarton): 29,7 x 21 (50 x 32,5)
- Schwarzer Filzstift: 6 horizontale Linien im oberen Drittel, darauf Punkte. Dünnere Wellenlinien und Pfeile von rechts nach links (und hinunter). Bleistift. Rechts oben durchgestrichenes Zeichen.
- Unten (in Bleistift): „Zur Musiklandschaft 1/78“ Stempel u Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML014 (Archiv Helene)

- Hochformat (auf weißem Trägerkarton): 29,7 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift: wellige Linien Senkrecht, Punkte, Pfeile von unten nach oben und umgekehrt. Schwarzer Filzstift: im oberen Viertel Art Linie aus kurzen senkrechten Strichen und Punkten.
- Unten mittig: „Gillespy bei Stan Keaton. Posedome“ [?]
- Li unten: „ML 1/78“ Stempel: „Bischoffshausen“

Re unten: Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

- Anm: Stan Kenton!

2/78

gesamt: 3 Stück:

ML015 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
 - Bleistift: Horizontale Linien, eine „Knitterung“ in der Mitte.
 - Li unten: „Musiklandschaft 78/2/78 und Meerlandschaft.“
- Unterschrift und 2x Stempel: „Bischoffshausen“

16/2/78___1x

ML016 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
 - Bleistift: 3 horizontale Linien, darauf/darin Punkte, welligere kürzere Linien und Schrift eingetragen: „miles davis“ und „jefferson“. Oberhalb der Linien 3 kleine Einrisse im Papier.
 - Unten (in Bleistift): „Zur MUSIK-Landschaft. Laute – Laute – Leise – Leise“ oder vielleicht eher: „Lente – Laute – Leise – Läuse“ [?]
- Re unten: Unterschrift u Stempel: „Bischoffshausen“, „16/2/78“

- Anm: Hilton/Carter/Eddie Jefferson?

18/2/78___1x

ML017 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 29,7 (50 x 32,5)
 - Bleistift und schwarzer Filzstift. Bleistift: horizontale Linien mittig, zentral (leicht nach rechts verschoben) kreisrunder Fleck (etwas verschmiert) mit dunkler Mitte. Im rechten Bildteil figural interpretierbar: (klavierspielende?) Hand, Spirale mit Filzstift (Fineliner?) punkten. Schrift: „Er in Inin“ (??)
 - Links unten: „MUSIKLANDSCHAFT (ARIE)“
- Re unten: Unterschrift: „Bischoffshausen / HB / B/78/18/2“, Stempel: „Bischoffshausen“

3/78

gesamt: 31 Stück.

3/3/78___6x:

ML018 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: Breistseitenlinie Horizontal.

- Links unten: „*médivéré*“

Re unten: „3/3/78“, Stempel u Unterschrift: „*Bischoffshausen*“

ML019 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)

- 2 Bleistift-Breitseiten-Linien horizontal.

- Li unten: „*da ist ein Idiot am apparat*“

Re oben: „3/3/78“, Stempel: „*Bischoffshausen*“

Re unten: Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML020 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 30 (50 x 32,5)

- Halbseitige Bleistift-Breitseiten-Linie (rechts).

- Li unten: „*eine Schleife von Harry James*“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“, „3/3/78“

ML021 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)

- Bleistift-Breitseiten-Linie horizontal und einige Bleistift Punkte vertikal.

- Unten: „*music landscape und Aaaab-Sprachlandschaft 3/3/78*“ (mit Pfeil nach unten), Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML022 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)

- Bleistift-Breitseiten-Linie horizontal und ein Strich.

- Re unten: „78/3.3.“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML023 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)

- Bleistift: an den Seiten links und re. hart abbrechende horizontale Linienbündel, in der Mitte verschmierter Bleistift-fleck mit Auswuchs nach unten.

- Unten: „*von der musik beschossen. ich erkläre am 3.3.78*“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

10/3/78____3x

ML024 (Sammlung Leischner)

- Querformat, auf weißen Trägerkarton aufkaschiert.

- Bleistift (nur in der linken Bildhälfte) und schwarzer Fineliner (?): horizontale Linien. Roter und brauner Filzstift: in der rechten Bildhälfte Punkte und kurze Striche.

- Linker Rand mitte: Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

Re unten: „*gespielt von IMRE ./ KID ORY. aus BUK RESTI 10/3/78*“

verbleichter Stempel: „*Bischoffshausen*“.

- Anm: Kid Ory!

ML025 (Archiv Helene)

- Querformat Blatt mit Notenlinien bedruckt (auf weißem Trägerkarton): 10 x 25 (21 x 30)
- Mit Bleistift und blauem Filzstift Striche und Punkte in die Notenlinien eingetragen.
- Re unten: „10/3/78“, Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

ML026 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: 2 vertikale Breitseiten-Linien, dazwischen an Antenne erinnernde Zeichnung.
- Li unten: „MUSIK LAND DERWERBUNG“
- Re oben: „10/3/78“
- Re unten: „3.HB“, Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

11/3/78____5x

ML027 (Galerie Walker)

- Querformat Notenpapier gerissen, auf Trägerpapier. 27x20cm.
- Bleistift, roter, schwarzer, gelber Filzstift.
- Oberer Rand Bleistift Schrift: „Da weiter oben steht er, der van Beethoven“
- Durchscheinend von Rückseite Kreise
- Li unten: „11/3/78, anfänglich Boogie-Woogie“
- Unten Mitte: Stempel u Unterschrift: „Bischoffshausen“ + 1 Stempel innerhalb des Bildes.

ML028 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: mittig horizontal 2 Breitseiten.
- Li unten: „Musiklandschaft – Idiototypie [?]“
- Re unten: „11/3/78“, Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

ML029 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: mittig horizontal eine Breitseitenlinie
- Li unten: „IL. ML. Idiototypie [?]“
- Re unten: „11/3/78“, Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

ML030 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: mittig horizontal eine Breitseitenlinie
- Li unten: „ML. Idiototypie“
- Re unten: „11/3/78 HB“, Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

ML031 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: 2 horizontale Breitseitenlinien untereinander und nur zentral (nicht von einem Rand zum anderen)

- unten: „und das ist der Bischoffshausen ohne Bienenschwarm begleitung AD 1978/11/3 HB“ Stempel: „Bischoffshausen“

30/3/78____1x

ML032 (Dorotheum Klagenfurt)

- Hochformat. Rosa Papier (?). 29,5 x 21 cm
- Schwarzer Filzstift: In der unteren Hälfte Linien horizontal, Punkte, Pfeile. Einige vertikale Linien mit Pfeilen.
- Li oben: „MUSIKLANDSCHAFT -[nicht leserlich da vorhandene Abbildung zu klein]“

Re oben datiert u Unterschrift und Stempel: „30.3.78, Bischoffshausen“

Am Trägerpapier li unten: „POUR VOUS UN PAYSAGE DE MUSIQUE“

- Anm: Rufpreis: 450 €, Kaufpreis: 750 €. Am 25.11.09

3/78____16x

ML033 (Galerie Walker)

- Hochformat, mit Notenlinien bedrucktes Blatt, (auf weißem Trägerkarton): 31x24cm.
- Bleistift, gelber und schwarzer Filzstift: untere Bildhälfte horizontal bearbeitet mit Strichen, Punkten, Zickzack, Bleistiftbreite. Darin Schrift (schwarzer Filzstift): „UND EINE RAKETE NUR SOLANGE (die Clesel)/ als man es will“ und in Bleistift: „Claude Luter M[...] song“ [?]
- Li oben: (schwarzer Filzstift): „2. zu Sp....[?] .“
- Mitte unten: „ML 3/78“, Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

- Anm: Claude Luter!

ML034 (Archiv Helene)

- Hochformat (auf weißem Trägerkarton): 29,7 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift und schwarzer Filzstift, untere Bildhälfte, Ballung rechts.
- Li unten: „ML. 3/78“, Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“
- Auf Trägerkarton li unten: „POUR VOUS UN PAYSAGE DE MUSIQUE“

ML035 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: 2 Linien und eine Breitseite horizontal.
- Li unten: „ML. Mulligan 1te (3te?) (Jerry) M.“
- Re unten: „3/78“, Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

- Anm: Gerry Mulligan

ML036 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: eine an- und abschwellende Linie horizontal
- Li unten: „*MUIKLANDSCHAFFT*“ (sic!)
- Mitte unten: „*AND SOMALLA*.“
- Re unten: „3/78“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML037 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: eine horizontale Breitseiten Linie (zart)
- Re unten: „*ML 3/78*“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML038 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: mittig mehrere horizontale Linien + Breitseite darüber, mittig einige Punkte nach unten. Ein roter Filzstift-Punkt.
- Li unten: „*Musiklandschaft*“
- Re unten: „3/78“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML039 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift und Kohle: Horizontal mittig einige zarte durchgehende Bleistiftlinien. An linkem und rechten Rand hart abbrechende stärkere horizontale Linien und verwischte Kohle. Zentral ein ausgefüllter Kreis aus Kohle, in dessen Mittelpunkt das Papier durchstoßen ist.
- Unterer Rand: „*MUSIKLANDSCHAFAND. Z. u. B. auf Alain Petit. 15. 3d A. Blanqui* [?]“
- Rechts: „3/78, HB“, Stempel: Bischoffshausen. KEINE UNTERSCHRIFT!

ML040 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: mittig eine horizontale Breitseite und eine Linie.
- Unten: „*Zu Musiklandschaft: Titel und Datum sind auszuradieren wenn aufgeklebt*“
- Re unten: „3/78“ Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML041 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistiftzeichnung, darin mittig: „3/78“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“
- Li unten: „*ML / ÖST + ABENDL. + ALPENL. / FERNSEHER*“

ML042 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: Breitseitenrechteck, darin horizontale Bleistiftlinien, darauf Zickzack (EKG-artig)
- Li unten: „*ML. TV*“
- Re unten: „3/78 HB“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML043 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,7 (50 x 32,5)

- Bleistift: Untere Bildhälfte: 1,5 Linien horizontal und etwas Augenartiges
- Li unten: „*ML / de même*“
- Re unten : « 3/78 », Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML044 (Katalog „Bischoffshausen“ 2008, Galerie Vorspann, Bad Eisenkappel. S. 73)

- Querformat: 21 x 32
- Bleistift und brauner Filzstift: mittig horizontale Linien, Striche, Flecken, Punkte, Pfeil, Schriftartig („*Aiot*“)
- unterer Rand: „*MUSIKLANDSCHAFT . DAS ÜBLICHE NICHTS DES STRICKMUSTERS . Fatty George*“
- Mittig, leicht unten rechts: „*HB, 3/78, Bischoffshausen*“, Stempel: „Bischoffshausen“

ML045>>OFFSET:

Original = Hochformat mit Notenlinien bedruckt, darauf Bleistift-breitseite horizontal mittig, blaue und rote Filzstift-Punkte. Unten Mitte: „*3/78 ML*“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML045a> Nr. 84/150: DOROTHEUM: "Eine Musiklandschaft - Zur Erinnerung an 225 Jahre J. M. Offner, 3/78 ML", Offsetdruck in Farbe, handsigniert Bischoffshausen, Nr. 84 von 150 nummerierten Abzügen, 32 x 24 cm, (M) erzielter Preis: 325€ im Sept. 2009

ML045b> Nr 139/150: Internetplattform www.willhaben.at , keine weitere Info

ML045c> Galerie Mario Mauroner – ohne Nummerierung – entweder Original oder Fälschung (Offset mit ausradierter Nummerierung). Dortige Angabe: Papier, Buntstift, 32x24,7 cm.

ML045d> Internetplattform www.willhaben.at, Angebot von Joey Hohegger (Tel: 06502457139, aus Graz). Angaben: 32x24,5, signiert, 3/78, Original, Geschenk vom Künstler. Preis: 1.400,00 €.

5/78

gesamt: 14 Stück

16/5/78__2x (Kalender)

ML046 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (28.Aug-3.Sept.1978, 35.Wo), Querformat auf Trägerkarton: 19,5 x 27,5 (21 x 29,6) [50 x 32,5]
- Bleistift, Filzstift: grün, beige, blau. Horizontal mittig Linien, Punkte, Pfeile.

Mit Bleistift Beschriftungen, die halb ausradiert sind: „*das is als g[logn?]*“; „*St Daniela*“, „*das is [Grielisnboger?]*“

- Re unten: „*ML 16/5*“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML047 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (7.-13.Aug 1978, 32.Wo.), Querformat auf Trägerkarton: 19,5 x 27,5 (21 x 29,6) [50 x 32,5]

- Bleistift, Filzstift: grau, grün, beige, rot, türkis. Oberes Drittel horizontal Linien, Punkte, Pfeil, Rufzeichen und „sein“ Zeichen.

Darin in blauem Filzstift (und roten Accents): „*Hélène*“ und in rotem Filzstift: „*sollte sich an die Erfahrungen halten*“

- Re Rand Mitte: „*16/5/78*“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

17/5/78 11x (Kalender)

ML048 (Galerie Walker)

- Rückseite eines Kalenderblatts (21.-27.Aug.1978, 34.Wo). Hochformat auf Trägerkarton.

- Bleistift, Filzstift: rot, beige, violett, schwarz, blau: mittig horizontal Linien, Punkte; drei ovale Formationen vertikal.

- Li unten: „*17/5/78*“, Unterschrift und 2 Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML049 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (24.-30.Juli1978, 30.Wo), Querformat auf Trägerkarton: 19,5 x 27,5 (21 x 29,6) [50 x 32,5]

- Bleistift: Linien mittig von links kommend und zentral auslaufend, Filzstift: rot, beige, blau, grün: Punkte, 1 rote Linie.

- Li unten: „*78/17/5*“, Unterschrift und 2 Stempel (einer davon re unten): „*Bischoffshausen*“

ML050 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (10.-16.Juli1978, 28.Wo), Querformat auf Trägerkarton: 19,5 x 27,5 (21 x 29,6) [50 x 32,5]

- Grüner und blauer Filzstift: mittig horizontale Linien und Punkte

- Li unten: „*ML / 17/5/78*“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML051 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (23.-29.Okt.1978, 43.Wo), Querformat auf Trägerkarton: 19,5 x 27,5 (21 x 29,6) [50 x 32,5]

- Bleistift, grüner und roter Filzstift: horizontal mittig Linien und Punkte

- Li unten: „*17/5/78*“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML052 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (31.Juli-6.Aug.1978, 31.Wo), Querformat auf Trägerkarton: 19,5 x 27,5 (21 x 29,6) [50 x 32,5]

- Bleistift, schwarzer u grüner Filzstift: mittig horizontale Linien.

- Li unten: „*17/5/78*“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML053 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (25.Sept-1.Okt.1978, 39.Wo), Querformat auf Trägerkarton:
19,5 x 27,5 (21 x 29,6) [50 x 32,5]
- Bleistift, Filzstift: grün, rot, schwarz (ausgebleicht: türkis, hellblau): relativ mittig horizontal Linien u Punkte.
- Li unten: „5/78 HB. M.L.“ Stempel: „Bischoffshausen“
- Re oben: „17/5/78“, Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

ML054 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (18.-24.Sept.1978, 38.Wo), Querformat auf Trägerkarton:
19,5 x 27,5 (21 x 29,6) [50 x 32,5]
- Bleistift, grüner Filzstift: horizontal mittig Linien und Punkte. Linker Rand: vertikale Reihe aus horizontalen kurzen Strichen in rosa Filzstift
- Li Mitte: „17/5/78“ Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

ML055 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (2.-8.Okt.1978, 40.Wo), Querformat auf Trägerkarton:
19,5 x 27,5 (21 x 29,6) [50 x 32,5]
- Bleistift, Filzstift (rot, grün, rosa): in der oberen Hälfte horizontal Linien, Punkte, Pfeil.
- Li unten: „HB 17/5/78“ Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

ML056 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (30.Okt-5.Nov.1978, 44.Wo), Querformat auf Trägerkarton:
19,5 x 27,5 (21 x 29,6) [50 x 32,5]
- Bleistift, Filzstift (grün, schwarz, gelb (=beige?)): mittig horizontal Linien u Punkte, im oberen Bereich Zentral etwas sonnenartiges.
- Li unten: „ML / 78/17/5“ Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

ML057 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (17.-23.Juli.1978, 29.Wo), Querformat auf Trägerkarton:
19,5 x 27,5 (21 x 29,6) [50 x 32,5]
- Filzstift (rot, dunkelrot, schwarz, gelb, grün, grau): horizontale Linien, Punkte, Kreise, Pfeil.
- Li oben: „17/5/78 ML“ Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

ML058 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (4.-10.Sept.1978, 36.Wo), Querformat auf Trägerkarton:
19,5 x 27,5 (21 x 29,6) [50 x 32,5]
- Bleistift, Filzstift (dunkelrot, rot, grün, schwarz, blau, gelb, rosa): horizontal mittig Linien, 1 Pfeil und Punkte. Nach unten weg vertikale Punktreihen mit Pfeilen.
- Li unten: „17/5/78 ML.“ Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

5/78__1x

ML059 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21 x 29,8 (50 x 32,5)
 - Schwarzer Filzstift: Zeichenartig relativ Zentral (Striche, Punkte)
 - Re unten: „ML 5/78“, Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“
- Auf Trägerkarton li unten: „POUR VOUS UN PAYSAGE DE MUSIQUE (LAP?) »

7/78

gesamt : 3 Stück

19/7/78__1x

ML060 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (27.März-2.Apr.1978, 13.Wo), Querformat auf Trägerkarton:
- 19,5 x 27,5 [50 x 32,5]
- Bleistift und blauer Filzstift: horizontal mittig krakelige Linien
- Li unten: „ML“
- Re unten: „19/7 78“, Unterschrift u Stempel: „Bischoffshausen“

7/78__2x

ML061 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (13.-19.Feb.1978, 7.Wo), Querformat auf Trägerkarton:
- 19,5 x 27,5 (21 x 29,6) [50 x 32,5]
- Bleistift: Spiralen, Punkte, Pfeil.
- Li unten: „ML 7/78“, Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

ML062 (Archiv Helene)

- Querformat (auf weißem Trägerkarton): 21,4 x 30,5 (50 x 32,5)
 - Bleistift: mittig eine Linie u eine Breitseite.
 - Li unten: „ML 7/78“ Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“
- (vgl. 3/78)

8/78

gesamt: 19 Stück.

ML063 (Sammlung Leischner)

- Hochformat auf Trägerkarton
- Bleistift: kreuzform aus Linien mittig, Punkte.
- Li unten: „ML“
- Re unten: „8/78“, Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“, Fingerabdruck

ML064 (Sammlung Leischner)

- Hochformat auf Trägerkarton

- Bleistift (+ brauner Buntstift): Linien horizontal von links kommend, auslaufend. Re oben: Bleistift-Breitseite, darin Punkte, Pfeile, an Blindenschrift erinnernd.
- Re mitte: „ML“, Fingerabdruck, „8/78“, Stempel: „Bischoffshausen“
- Re unten: Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML065 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 29,7 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift: Zentral Form – als Kopf interpretierbar in dessen Ohren Lärm dringt, li daneben Art Zeichen.
- Li unten: „ML. 8/78“, Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“
- Mitte unten: „auf noise full drive [?] / NUR LÄRM“

ML066 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 29,7 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift: kopffartig, darin: verschmierter Bleistift-fleck u striche. Unten als Augen und Mund interpretierbar. Schrift = durchgestrichen bzw. teils ausradiert: „Beinabe eine Zg / mit land[scape?] [...unleserlich...] / biba biba“, Stempel: „Bischoffshausen“,
- Li unten: „Hinterkopf mit Landschaften, ML, Bis“ (Bis= angefangene Unterschrift)
- Mittig, nicht ganz unten: Unterschrift: „Bischoffshausen“
- Re unten: „8/78“ Stempel: „Bischoffshausen“

ML067 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 30,5 x 21,4 (50 x 32,5)
- Grüner Filzstift: mittig ein geteilter horizontaler Strich, dazwischen kreisartig. An li und re Rand unter Strich: kleines Loch im Papier.
- Bleistift: in unterer Bildhälfte Rechteckig (TV?) ausschraffiert, darin kaum leserliche Schrift: „des [...?] / Pian[...?] / Pian_____ / B_____“
- Mitte unten (von oben nach unten): „ML“/ Stempel: „Bischoffshausen“/ Unterschrift: „Bischoffshausen“/ „8/78“

ML068 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 29,7 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift: Kopffform zentral, darin durchgestrichene, verwischte Schrift (unleserlich), kleines Loch im Papier mittig (leicht links), Stempel: „Bischoffshausen“
- Li unten: „ML 8/78“, Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

ML069 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 30,4 x 21,4 (50 x 32,5)
- Bleistift mit Radierspuren: Zeichnung... oben am Kopf stehend: „arcimboldo“ (sieht aus als wäre Zeichnung ursprünglich andersrum gemacht), weiter unten (richtigrum) „BEAT“. Ra
- Li unten: „ML 8/78“, Stempel: „Bischoffshausen“
- Re unten: Stempel u Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML070 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 29,7 x 21 (50 x 32,5)

- Bleistift: Kreisförmig (Kopfartig), darin verschmierter Bleistift mit unleserlicher Schrift und Stempel: „Bischoffshausen“
- Li unten: „ML 8/78“, Stempel u Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML071 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 30,4 x 21,4 (50 x 32,5)
- Bleistift: obere Bildhälfte: Rechteck mit durchgestrichener unleserlicher Schrift drin. Nur ein Wort lesbar: „Sue“ . In unterer Bildhälfte 2 zarte horizontale Linien, 3 kleine Löcher im Papier.
- Mitte: „ML 8/78“, etwas weiter unten: Stempel u Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML072 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: Zeichnung mit Linien u Fleck in Mitte.
- Li unten: „ML 8/78“, Stempel u Unterschrift: „Bischoffshausen“
- Re unten: „ML“

ML073 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: Zeichnung (Breitseite, Linien, Punkte), Raderspur
- Li unten: „ML 8/78“, Stempel u Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML074 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 29,7 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift: Breitseiten, Kreis in Mitte, EKG-artige Linie, Raderspuren. Schrift (quasi unleserlich): „ein zwei [...]“
- Li unten: „ML 8/78“ Stempel: „Bischoffshausen“
- Re unten: Unterschrift: „Bischoffshausen“
- Am Trägerkarton li unten: „POUR VOUS UN PAYSAGE DE MUSIQUE“

ML075 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton 29,7 x 21 (50 x 33,6) [64,5 x 49,5]
- Bleistift: 2 horizontale Linien bestehend aus Zeichen, vertikalen Linien, Punkten
- Li unten: „zu / Dizzy Gillesby / Z...[?] Sims [?] / + Ray Charles / ML.“
- Re unten: „8/78“, Stempel u Unterschrift: „Bischoffshausen“

- Anm: = Dizzy Gillespie, Zoot Sims, Ray Charles!

ML076 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21,4 x 30,4 (50 x 32,5)
- Bleistift: horizontale Linien mittig, 2 Pfeile.
- Schwarzer Filzstift: Punkte
- Li unten: „8/78 ML“ Unterschrift: „Bischoffshausen“
- Re unten: Stempel: „Bischoffshausen“

ML077 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 29,7 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistiftzeichnung mit Radierspuren, Punkte aus schwarzem Filzstift; 1 kleines Loch im Papier. Links unten großer Caféleck.
- Leicht rechts relativ mittig: „8/78 ML“, Stempel u Unterschrift: „*Bischoffshausen*“

ML078 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 32,4 x 24 (50 x 32,5)
- Bleistift: 4 Breitseitenlinien vertikal, Punkte.
- Li unten: „*Musiklandschaft ML Chorus 1*“
- Re unten: „8/78“ Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML079 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 31,7 x 24 (50 x 32,5)
- Bleistift: 3 vertikale Breiseitenlinien, gekreuzt von horizontalen Linien in oberer Bildhälfte.
- Li unten: „ML. *Chorus 2*“
- Re unten: „8/78“ Stempel u Unterschrift: „*Bischoffshausen*“

ML080 (Sammlung Hans-Jürgen Fercher)

- Hochformat
- Bleistift: vertikale Breitseitenlinie, darin vertikale, unten nach rechts auslaufende (imaginäre) Linie aus Punkten.
- Li unten: „M.L. *Chorus 5*“
- Re unten: „78/8“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML081 (Sammlung Hans-Jürgen Fercher)

- Hochformat
- Bleistift: zwei vertikale Breitseitenlinien mit horizontal durchkreuzender Linie aus Punkten.
- Li unten: „M.L. *Chorus 6*“
- Re unten: Stempel: „Bischoffshausen“. KEINE UNTERSCHRIFT!

78

gesamt: 37 Stück.

ML082 (Sammlung Leischner)

- Brauner Karton, Rechteck gerissen, Querformat auf Trägerkarton
- Weiße Dispersion (?), Zellzement, rosa, grau.
- Li unten: „ML 78“
- Re unten: Unterschrift: „*Bischoffshausen*“

ML083 (Archiv Helene)

- Brauner Karton, Rechteck gerissen, Querformat auf Trägerkarton
- Weiße Dispersion (?), rosa, grau, gelb.
- Li oben: „ML 78 HB“

ML084 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21,4 x 30,4 (50 x 32,5)
- Bleistift: mittig 2 einhalb horizontale Linien verschiedener Stärke
- Li unten: „ML“
- Re unten: „78“, Stempel u. Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML085 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21,4 x 30,4 (50 x 32,5)
- Bleistift: mittig 2 horizontale Linien, Schrift: „Schw...(?)“ mit Pfeil daneben, unten: „Meier“ (?)
- Li unten: „ML“
- Re unten: „78“, Stempel u. Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML086 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21,4 x 30,4 (50 x 32,5)
- Bleistift horizontal in oberer Bildhälfte, leicht schriftartig, (Takt interpretierbar)
- Li unten: „ML“
- Re unten: „78“, Stempel u. Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML087 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21,4 x 30,4 (50 x 32,5)
- Bleistift, grüner Filzstift, schwarzer Fineliner(?): in oberer Bildhälfte horizontale Linien, Punkte.
- Li unten: „ML“
- Re unten: „78“, Stempel u. Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML088 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 30 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift. Punkte durchlöchert + ein größeres Loch.
- unterer Rand: „ML 78“ Unterschrift „Bischoffshausen“

ML089 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 30 x 21 (50 x 32,5)
- schwarzer Fineliner (?): Rechte untere Ecke: Kopfumrissform, darin Schrift (Bischoffshausens Handschrift?): „You think that my / musical landscapes / are not good?“ + Bleistift: wilde Schraffuren und Punkte im Bereich des „Kopfes“, 2 Namen/Titel?
- > nicht entzifferbar.
- Li unten: „ML. Fahrzeug 78“
- re unten: Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML090 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift, Radier Spuren.
- unterer Rand: „ML [unleserlich] iN der LANDSCHAFT Bischoffshausen 78“

ML091 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 30,4 x 21,4 (50 x 32,5)
- Bleistift: zentral halbkreisartig, darunter horizontal verwischter Bleistift, darin horizontal 4 Löcher (mit Bleistift geschwärzt), darunter horizontal Zickzacklinie
- Li unten: „ML“
- mitte unten: „78“, Unterschrift: „*Bischoffshausen*“

ML092 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21,4 x 30,4 (50 x 32,5)
- Roter Filzstift: Punkte, Bleistift: Breitseitenlinie, Linien, Punkte (Radier Spuren?)
- Li unten: „ML“
- re unten: „78“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML093 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21,4 x 30,4
 - Schwarzer und roter Filzstift: Punkte
 - Bleistift: Breitseitenlinien, Linien, Punkte (Radier Spuren?)
 - Li unten: „ML“
 - re unten: „78“, Unterschrift und Stempel: „*Bischoffshausen*“
-

ML + Partitur:

ML094 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 30 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift: Zeichnung: Zeichnung figurale Anklänge: Hand und Gesicht interpretierbar, vertikale Striche als Klänge denkbar. Punkte – durchlöcherter Papier. Gezeichneter Rahmen.
- Li Rand mittig: „ML 78 / PARTITUR / SÄNGER + Pianist“
- Re unten: Unterschrift: „*Bischoffshausen*“

ML095 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 30 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift und schwarzer Fineliner (?): leicht figurale Anklänge – Gesicht interpretierbar, Linien als gesungen Töne denkbar. Linie aus 5 kleinen Löchern im Papier, 3 etwas größere Löcher. Gezeichneter Rahmen.
- Li unten: „ML Partitur 78“
- Re unten: Unterschrift: „*Bischoffshausen*“

ML096 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 30 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift: figural interpretierbar. Punkte -> Papier durchlöchert + 2 größere Löcher. Gezeichneter Rahmen.
- unterer Rand: „ML 78 SÄNGER PARTITUR“ Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML097 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift: figural interpretierbar: oben Kopf (beachte Masche am Hals), vorne Finger, Knie, Gitarrensaiten. Radierspuren im „Kopf“-bereich.
- li unten: „ML Guitaristen“
- mitte unten: Unterschrift: „Bischoffshausen“
- re unten: „78“

ML098 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 30 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift. Punkte durchlöchert.
- Li unten: „ML 78 SÄNGER“
- Re unten: Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML099 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift – figural interpretierbar
- Li unten: „ML ZUHÖRER“
- unten mittig: Unterschrift: „Bischoffshausen“
- re unten: „78“

ML100 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 30 (50 x 32,5)
- Bleistift, schwarzer Filzstift
- Li unten: „ML PARTITUR“
- Mitte unten: Unterschrift „Bischoffshausen“
- Re unten: „78“

ML101 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift, schwarzer Filzstift. Re etwas unleserlich in Bleistift geschrieben.
- Li unten: „ML + PARTITUR“
- Mitte unten: Unterschrift „Bischoffshausen“
- Re unten: „78“

ML102 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 30 x 21 (50 x 32,5)
- Bleistift, Punkte durchlöchert
- li unten: „ML Partitur 77/78“
- re unten: Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML103 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 30 (50 x 32,5)
- Bleistift, Punkte durchlöchert, ein kleiner Kaffee(?)fleck
- li unten: „ML 1977/78“
- re unten: Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML104 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Schwarzer Filzstift, schwarzer Fineliner (?).
- Li unten: „ML PARTITUR“
- unten mitte: „77/78“
- re unten: Unterschrift: „Bischoffshausen“

Schwarzer Filzstift (+ Bleistift):

ML105 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 30 (50 x 32,5)
- Bleistift, schwarzer Filzstift
- Li unten: „ML“
- Mitte unten: Unterschrift „Bischoffshausen“
- Re unten: „78“

ML106 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift, schwarzer Filzstift
- Li unten: „ML“
- Mitte unten: Unterschrift „Bischoffshausen“
- Re unten: „78“

ML107 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift, schwarzer Filzstift (Filzstift zieht vorher gezeichnete Bleistiftlinien nach).
- li unten: „ML *Dizzi Gillespie*“
- re unten: „78“ Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML108 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 30 (50 x 32,5)
- Bleistift, schwarzer Filzstift. Filzstiftpunkte durchlöchert. Im unteren Blattbereich 2 kleine Kaffee(?)flecken.
- Li unten: „ML“
- Mitte unten: Unterschrift „Bischoffshausen“
- Re unten: „78“

ML109 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Bleistift, schwarzer Filzstift, schwarzer Fineliner: Filzstift: dichte Zickzacklinien.
- Li unten: „ML“
- Mitte unten: Unterschrift „*Bischoffshausen*“
- Re unten: „78“

ML110 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 29,7 (50 x 32,5)
 - Bleistift, schwarzer Filzstift. (Filzstift über Bleistift)
 - li unten: „ML ZUHÖRER“
 - re unten: „78“ und Unterschrift: „*Bischoffshausen*“
-

Kalender__7x

ML111 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (20.-26.März 1978, 12.Wo), Querformat auf Trägerkarton: 19,5 x 27,5 [50 x 32,5]
- (Muss nach der 12. Woche entstanden sein, da noch Eintrag am 24. März)
- Bleistift: Spiral- und Zickzacklinien, Punkte
- Li unten: „ML“
- Re unten: „78“, Unterschrift u Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML112 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (9.-15.Jan 1978, 2.Wo), Querformat auf Trägerkarton: 19,5 x 27,5 [50 x 32,5]
- Bleistift Linien. Scheint umgekehrt rum gezeichnet worden zu sein -> am Kopf stehende Schrift: „17° b“ und „hoch“ mit Pfeil runter (also urspr. hinauf) daneben.
- Li unten: „ML“
- Re unten: „78“, Unterschrift u Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML113 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (13.-19.März 1978, 11.Wo), Querformat auf Trägerkarton: 19,5 x 27,5 [50 x 32,5]
- (Muss nach 11. Woche entstanden sein, da noch Einträge im Kalender)
- Bleistift: Linien (Takt vorstellbar). Schrift: „*Beade da..*“ [?]
- Li unten: „ML“
- Re unten: „78“, Unterschrift u Stempel: „*Bischoffshausen*“

ML114 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (6.-12.Feb. 1978, 6.Wo), Querformat auf Trägerkarton: 19,5 x 27,5 [50 x 32,5]
(Muss nach 6. Woche entstanden sein, da noch Einträge im Kalender)
- Bleistift: in unterer Bildhälfte horizontale Linien (zickzack, wellen)
- Li unten: „ML 78“ Stempel: „Bischoffshausen“
- Re unten: Unterschrift u Stempel: „Bischoffshausen“

ML115 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (13.-19.Nov. 1978, 46.Wo), Querformat auf Trägerkarton: 19,5 x 27,5 [50 x 32,5]
(Von der Rückseite her scheint auch Gestaltung durch (Filzstift Linien, schraffuren und Schrift: „*Vielleicht die ande*____“)
- Schwarzer Filzstift: zentral Kopfform (quallenartig), am rechten Rand: Großbuchstaben bzw. Buchstabenähnlich. Lesbar = „P E / J O H / J A K [?] / M E L [?]“
- Bleistift: Striche von unten vertikal re unten und horizontal am re Rand über Buchstaben. 2 Kaffeecken.
- Re unten: „ML 78“, Unterschrift u 2x Stempel: „Bischoffshausen“

ML116 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (20.-26.Feb. 1978, 8.Wo), Querformat auf Trägerkarton: 19,5 x 27,5 [50 x 32,5]
(Muss nach 8. Woche entstanden sein, da Kalender Einträge enthält)
- Bleistift. Takt interpretierbar (sich wiederholende Zeichen)
- Li unten: „ML“
- Re unten: „78“, Stempel und Unterschrift: „Bischoffshausen“

ML117 (Archiv Helene)

- Rückseite eines Kalenderblatts (6.-12.März 1978, 10.Wo), Querformat auf Trägerkarton: 19,5 x 27,5 [50 x 32,5]
(Muss nach 10. Woche entstanden sein, da Kalender Einträge enthält)
- Bleistift, roter und grüner Filzstift, horizontal in unterer Bildhälfte (Linien, EKG-artig, Zickzack, spiral). Schrift (Bleistift): „E[...?]musik“ (nicht wirklich leserlich)
- Li unten: „ML“
- Re unten: „78“, Stempel und Unterschrift: „Bischoffshausen“

77/78

gesamt: 5 Stück.

ML118 (Archiv Helene)

- Querformat auf Trägerkarton: 21 x 29,7 (50 x 32,5)
- Schwarzer Filzstift, schwarzer Fineliner (?): Wellenlinien, Punkte, Stricherln, Pfeile. Punktformationen wiederholen sich – als Themen/Takte interpretierbar.

- unterer Rand: „ML 77/78 Bischoffshausen (J. Coltrane) + [unleserlich: Jimmy?Henry? Gessisperm?]“

- Anm: John Coltrane, Jimmi Garrison!

ML119 (Archiv Helene)

- Hochformat auf Trägerkarton: 29,7 x 21 (50 x 32,5)

- Kugelschreiber, schwarzer Filzstift und schwarzer Fineliner (?): Punkte, Pfeile.

- Li unten: „Zur Musiklandschaft 77/78“ Stempel: „Bischoffshausen“

Re unten: Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“

2/78 + 83:

ML120>>RELIEFIERTES OFFSET

Original = horizontale Bleistiftlinien und –punkte, mittig ovale Formation. Unten mittig „Zur Musiklandschaft“, unten re: Unterschrift und Stempel: „Bischoffshausen“, „2/78 HB“, 14,5 x 20,5 cm

ML120a>DOROTHEUM Klagenfurt: "Ohne Titel", signiert Bischoffshausen, datiert 83, Offsetdruck mit Gips reliefiert, polychrom überarbeitet, beschriftet reliefiertes Offset, auf Papier fixiert, 14,5 x 21 cm, gerahmt, verglast. RP: 700€, VP: 1063 € am 23.6.2010.

2 Zellzementreliefs mittig oben und unten, mit rosa und schwarzer Farbe übermalt.

Am Trägerkarton: Li unten: „Reliefiertes Offset“ Re unten Unterschrift und Datum: „Bischoffshausen 83“

ML120b>Sammlung Villach: Ein Zellzementrelief mittig oben und gelbe Farbe mittig unten. Re unten am Trägerkarton signiert und datiert: „Bischoffshausen 83“

ML120c>Archiv Helene: ein Zellzementrelief mittig, mit Goldlack übersprüht, horizontale Bahn in Aquarell. Beiblatt mit Text: „Eine Zwischennachricht für Hélène [Zeichen] ! 16/2/83“

ML120d>Sammlung Leischner: zwei Zellzementreliefs, eines hellblau übermalt. Li unten auf Trägerkarton: „Reliefiertes Offset“, re unten signiert und datiert: „Bischoffshausen 83“

ML120e>Galerie Magnet: drei Zellzementreliefs, mit Goldlack übersprüht, rosa Aquarellbahnen im oberen Bereich.

ML120f>Archiv Helene: Zellzementreliefs, mit Goldlack übersprüht, mittig grau aquarelliert.

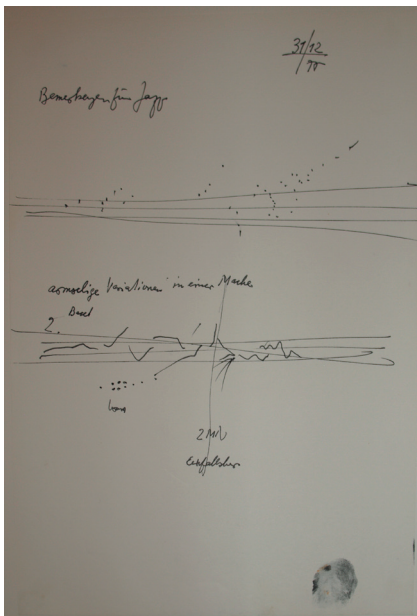
TEILWERKVERZEICHNIS MUSIKLANDSCHAFTEN - ABBILDUNGSTEIL:



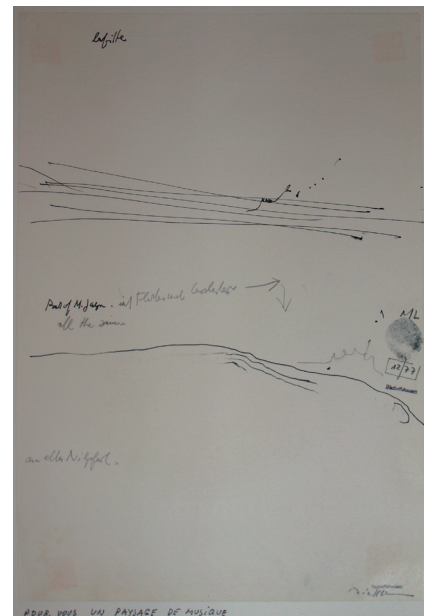
ML001



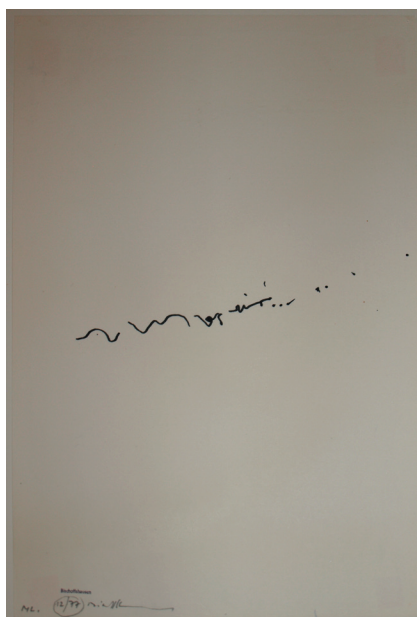
ML002



ML003



ML004



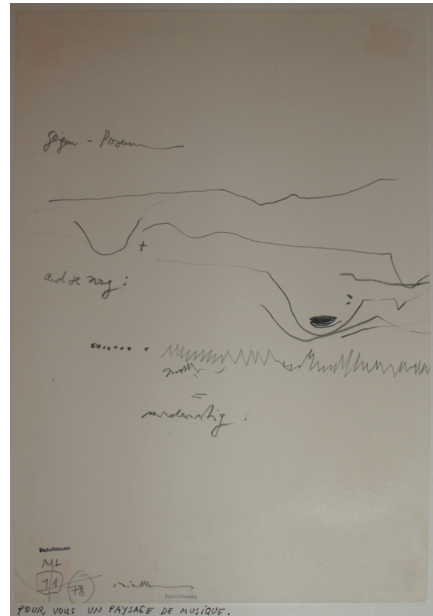
ML005



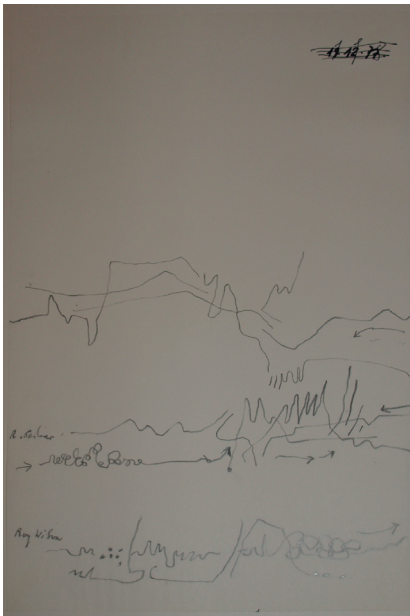
ML006



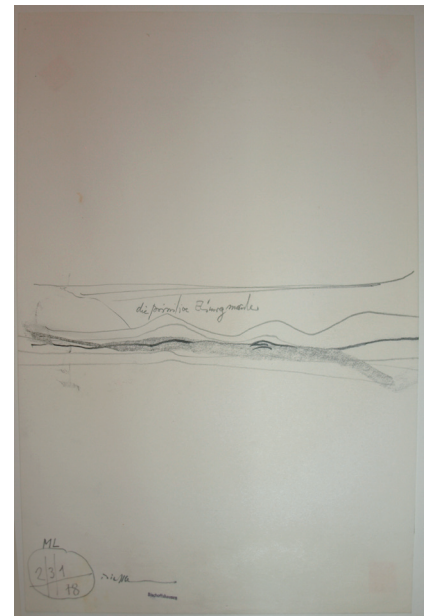
ML007



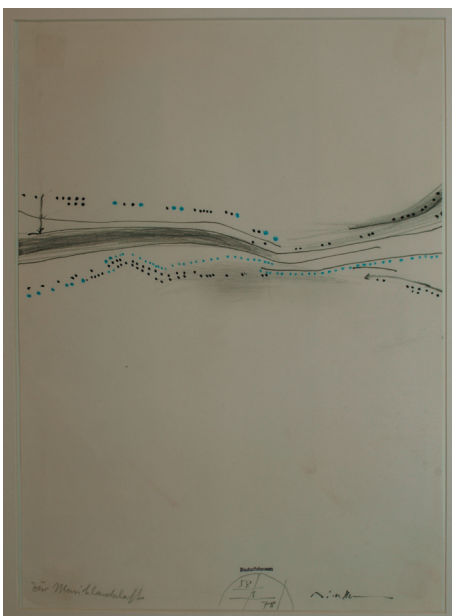
ML008



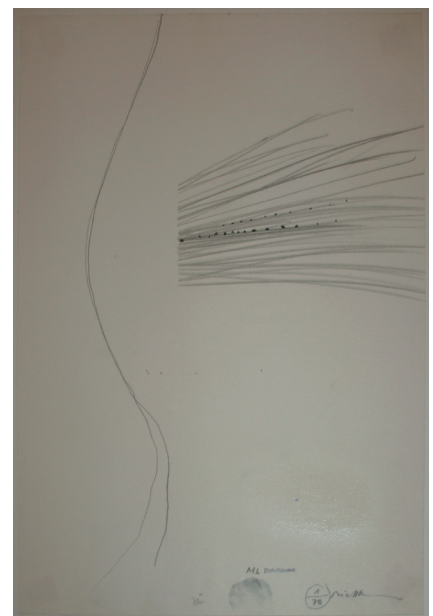
ML009



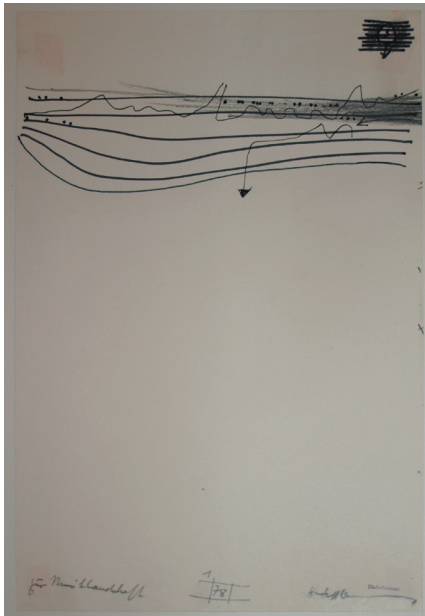
ML010



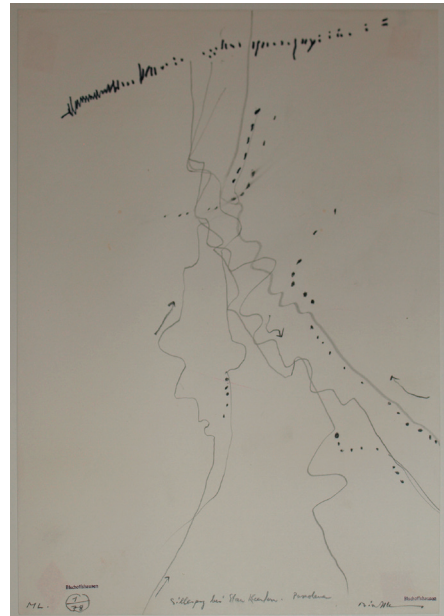
ML011



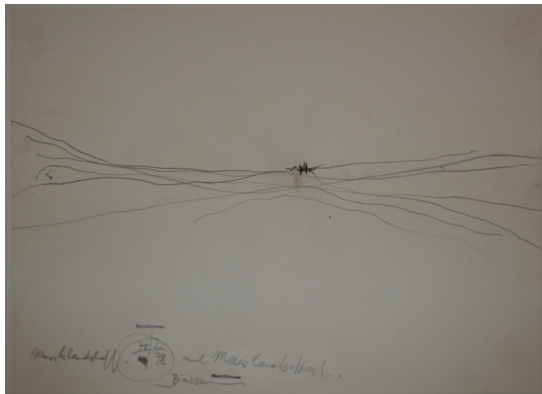
ML012



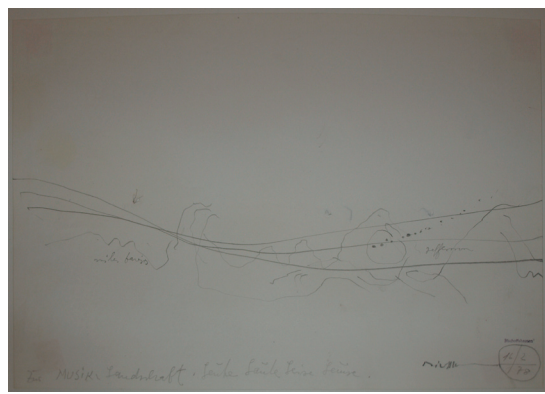
ML013



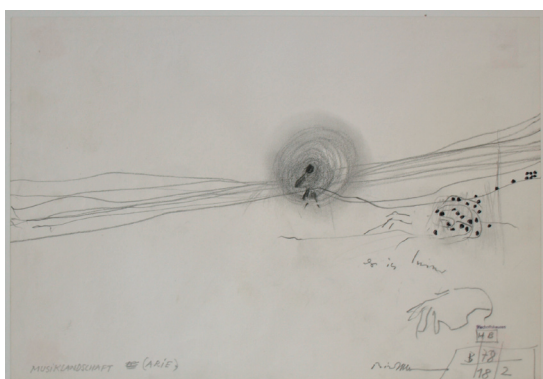
ML014



ML015



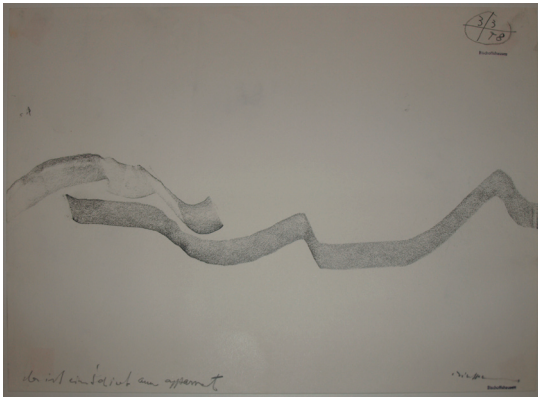
ML016



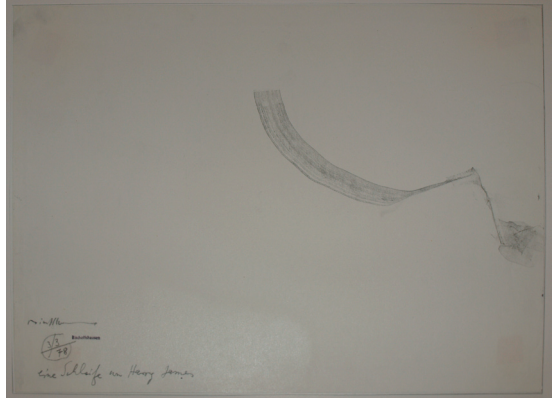
ML017



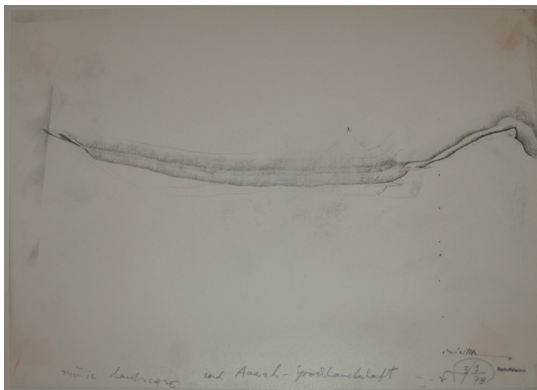
ML018



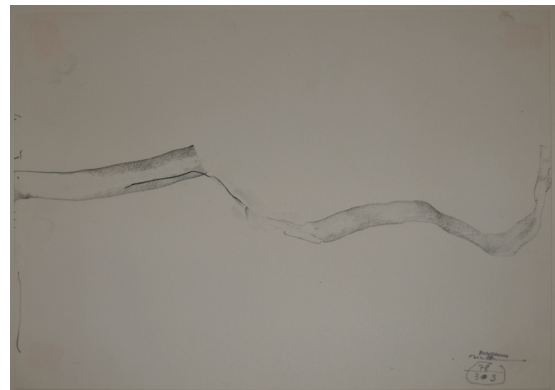
ML019



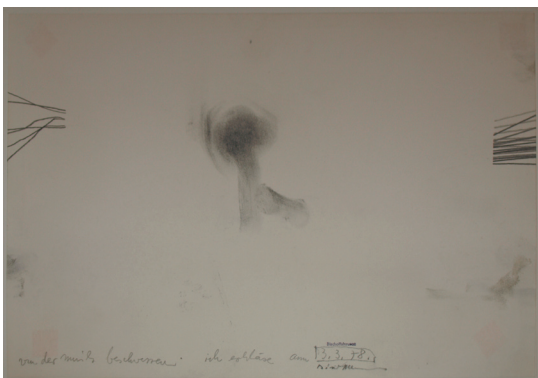
ML020



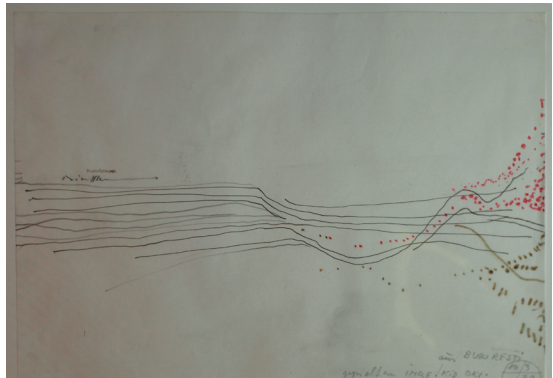
ML021



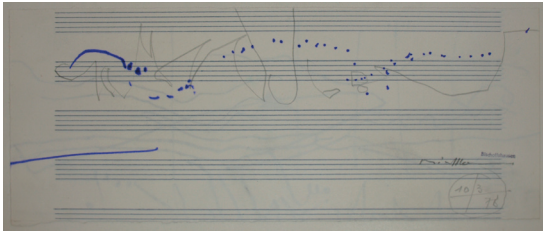
ML022



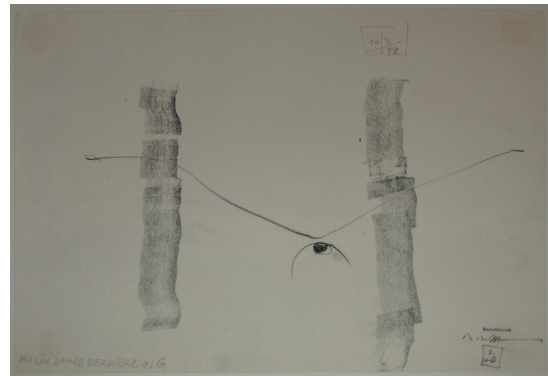
ML023



ML024



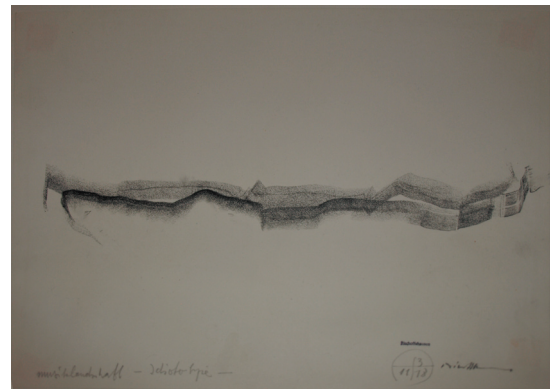
ML025



ML026



ML027



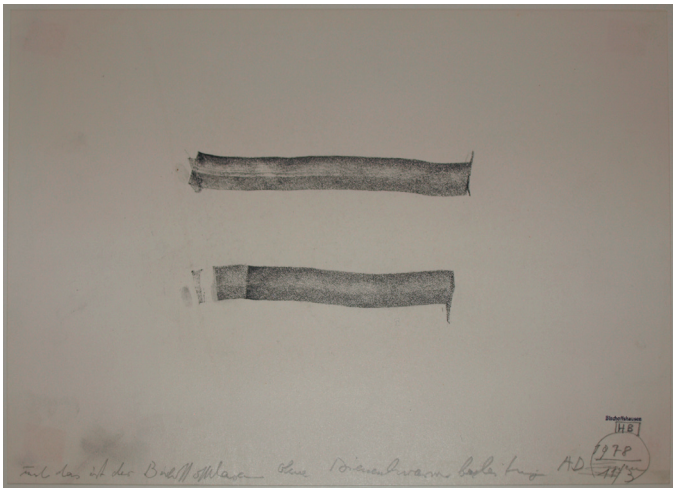
ML028



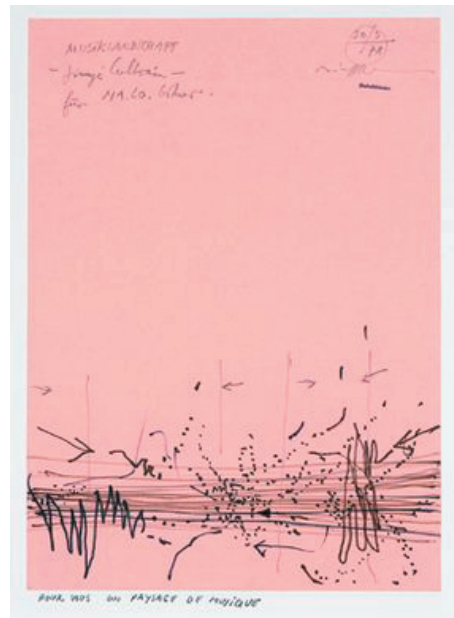
ML029



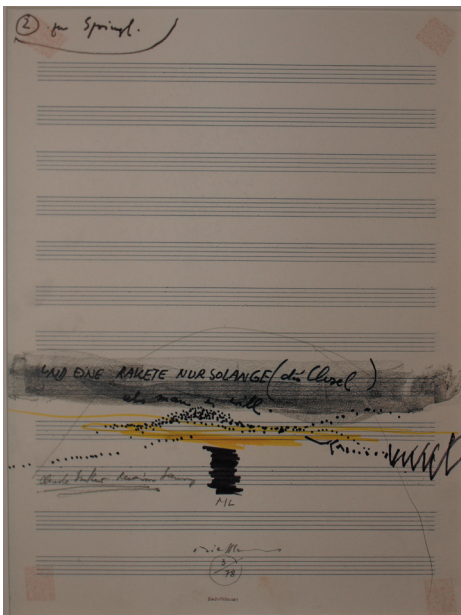
ML030



ML031



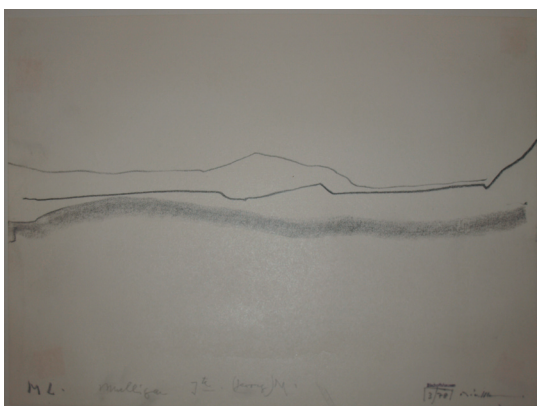
ML032



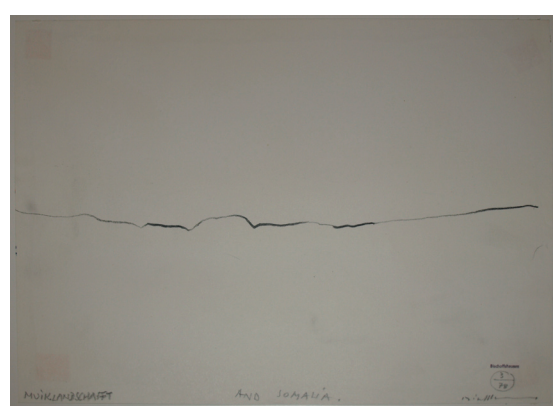
ML033



ML034



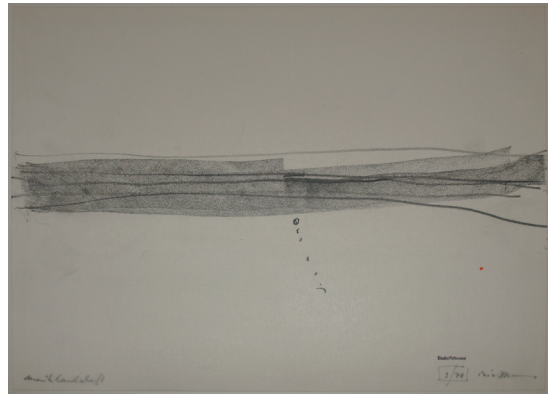
ML035



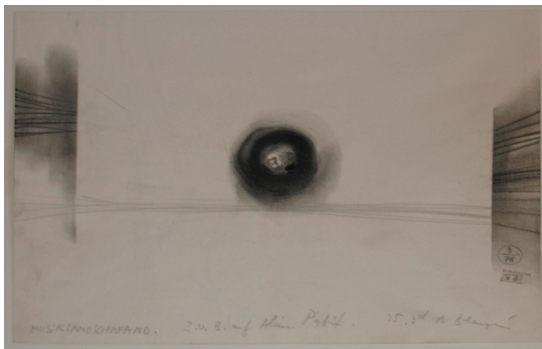
ML036



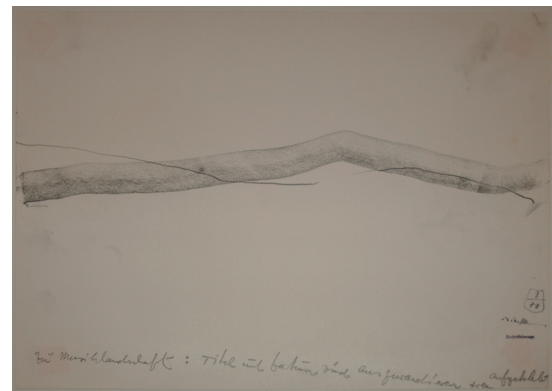
ML037



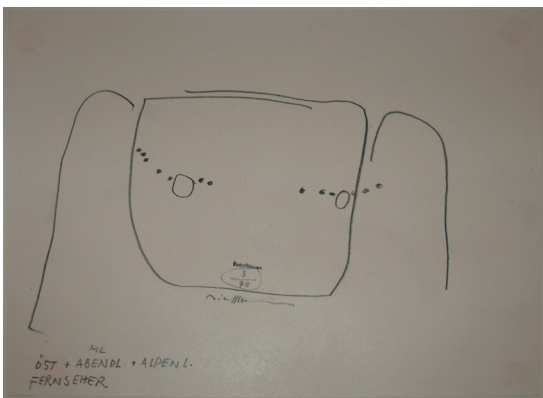
ML038



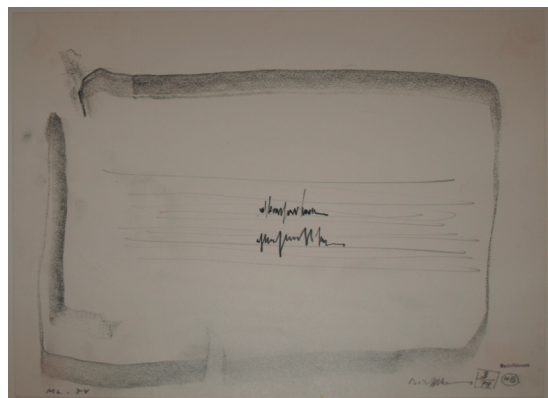
ML039



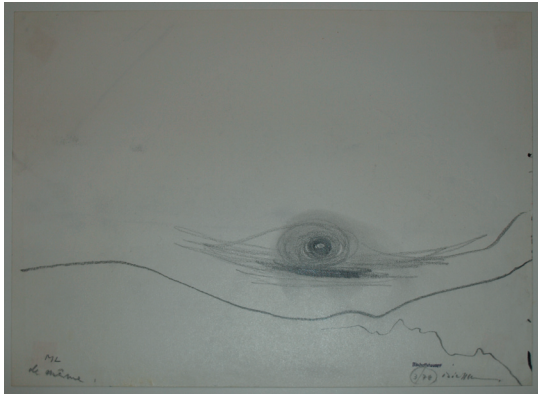
ML040



ML041



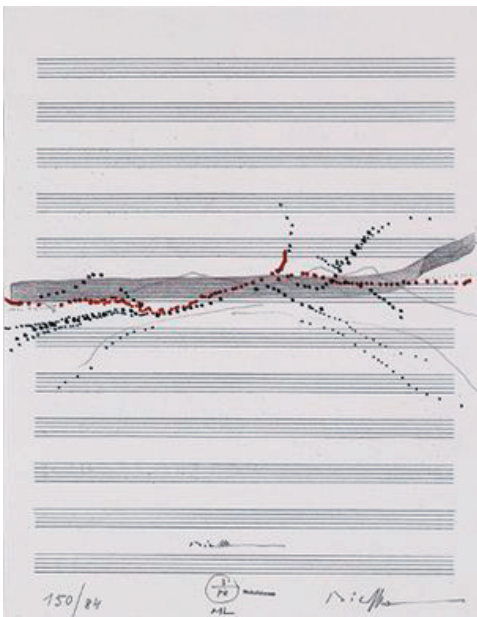
ML042



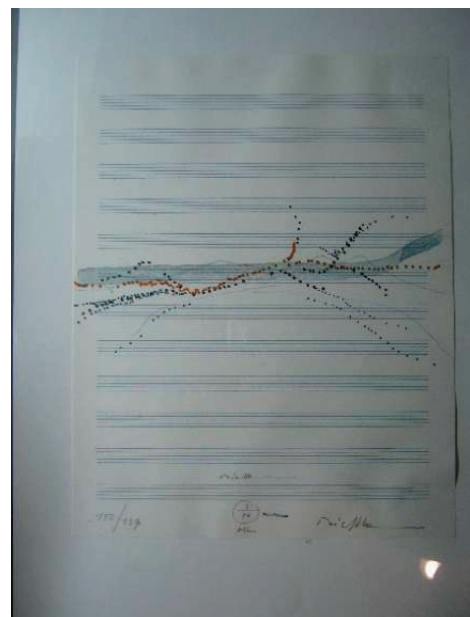
ML043



ML044



ML045a



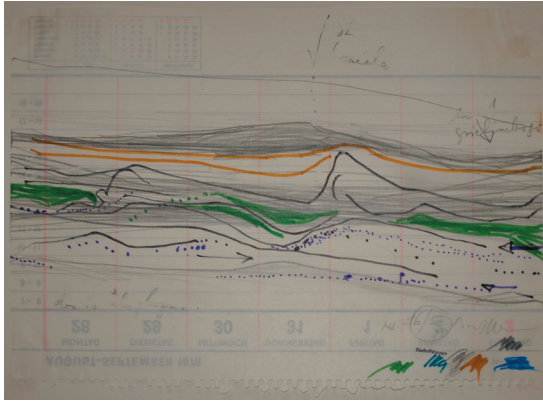
ML045b



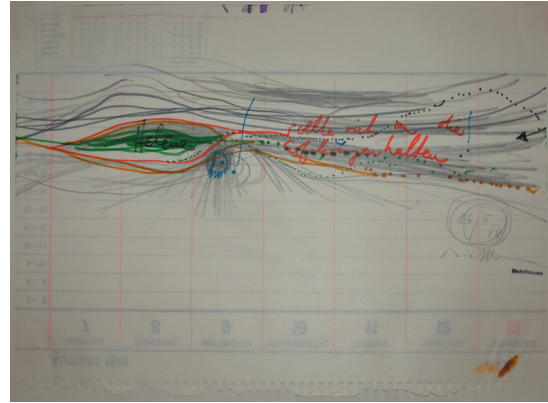
ML045c



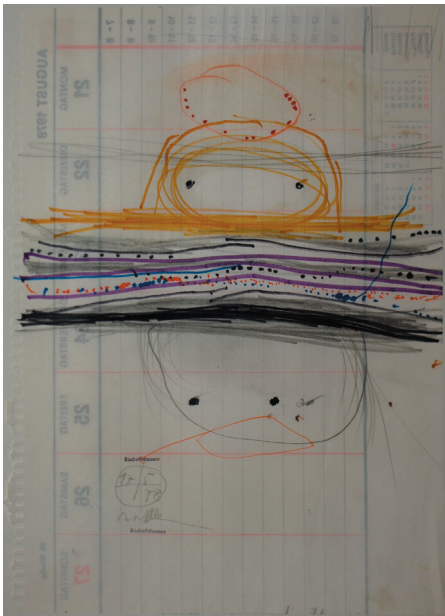
ML045d



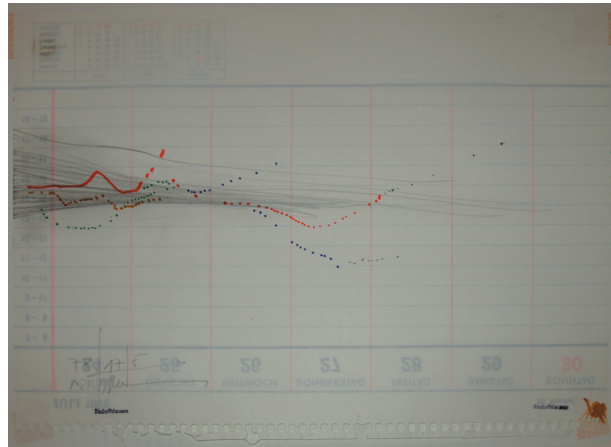
ML046



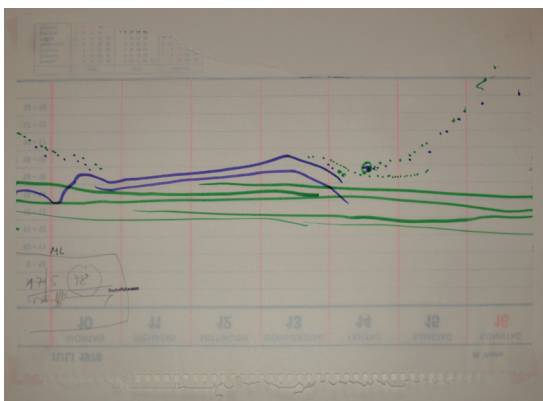
ML047



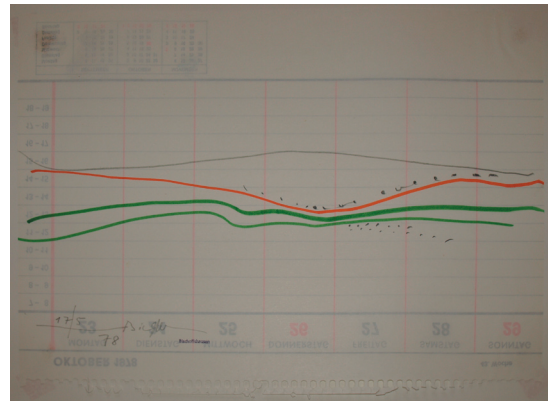
ML048



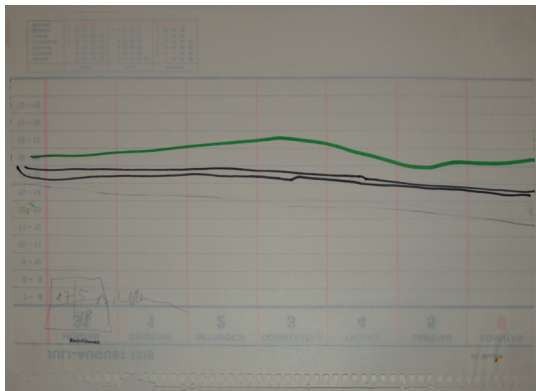
ML049



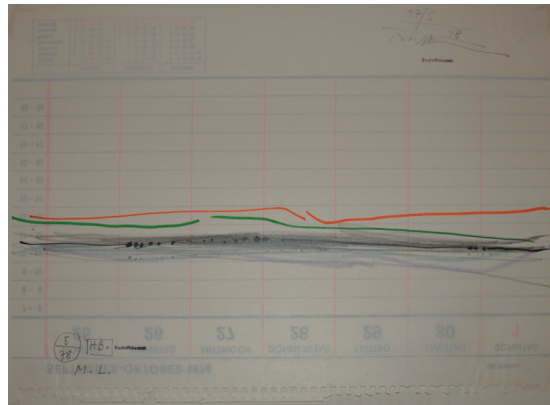
ML050



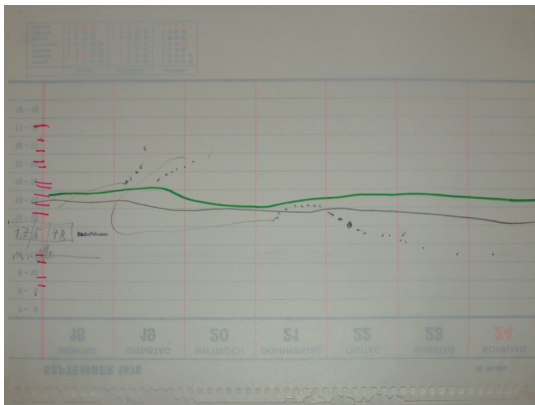
ML051



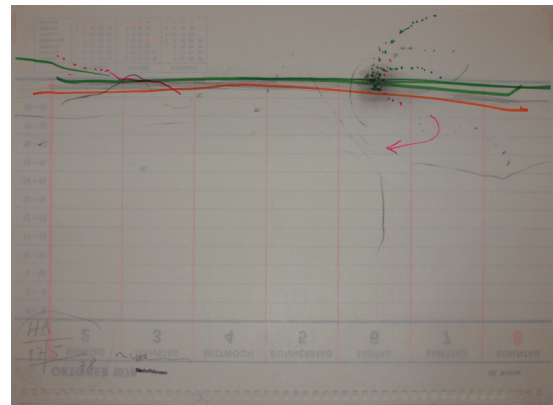
ML052



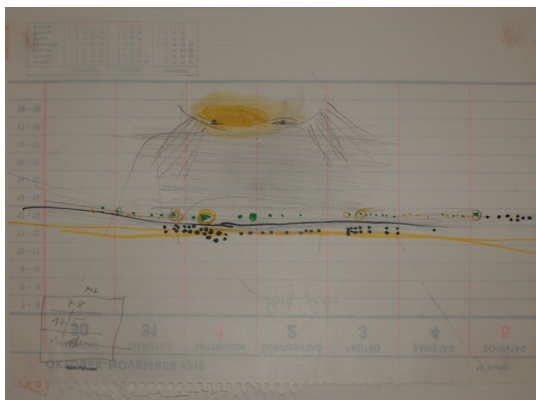
ML053



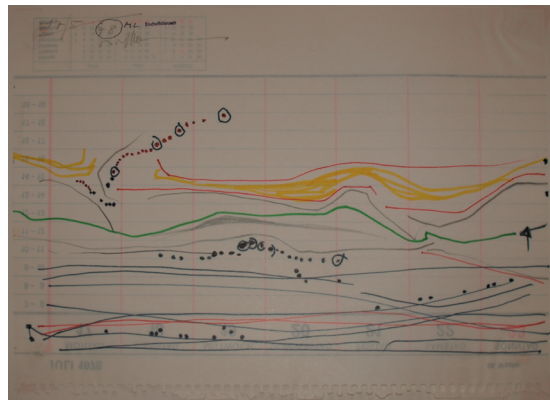
ML054



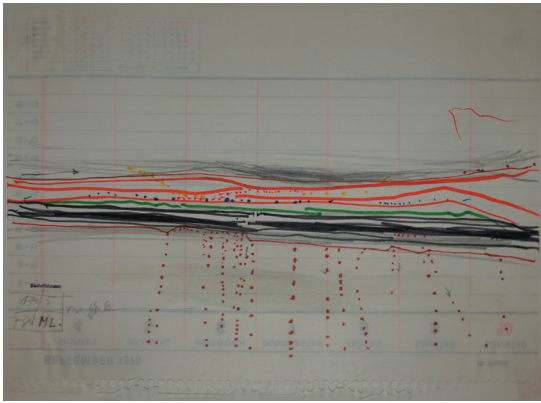
ML055



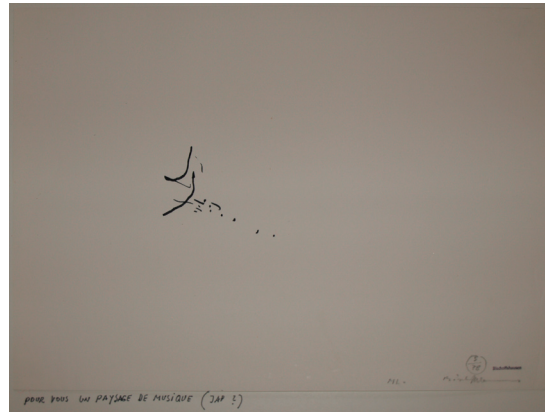
ML056



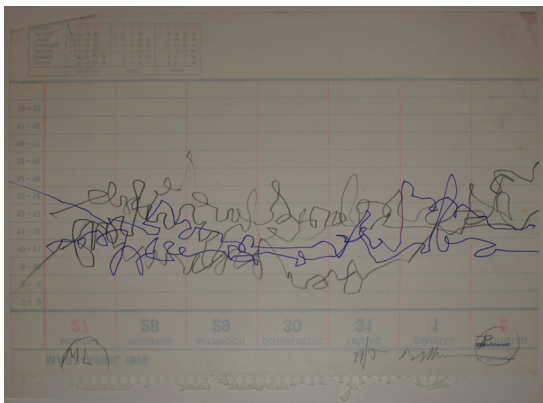
ML057



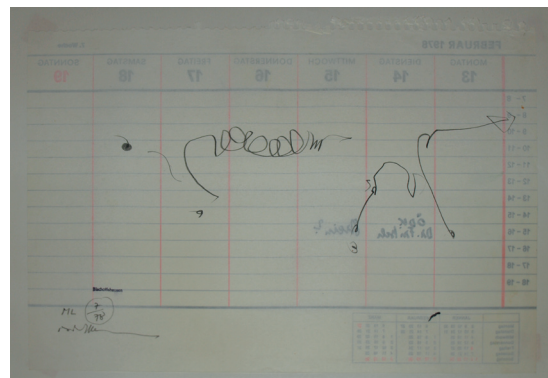
ML058



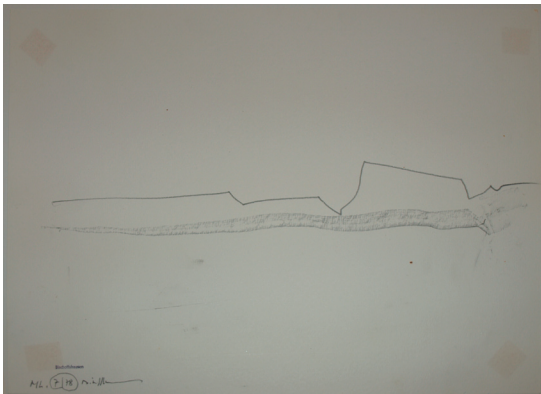
ML059



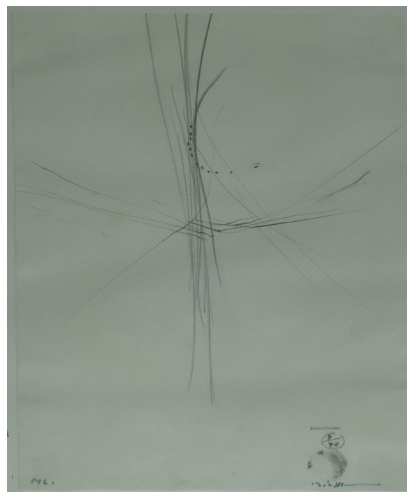
ML060



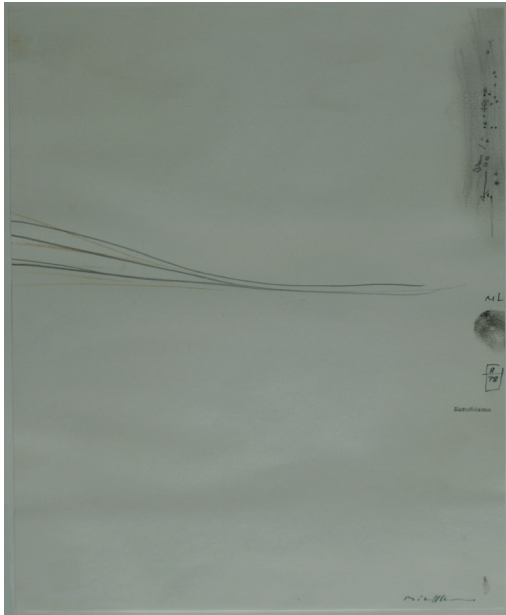
ML061



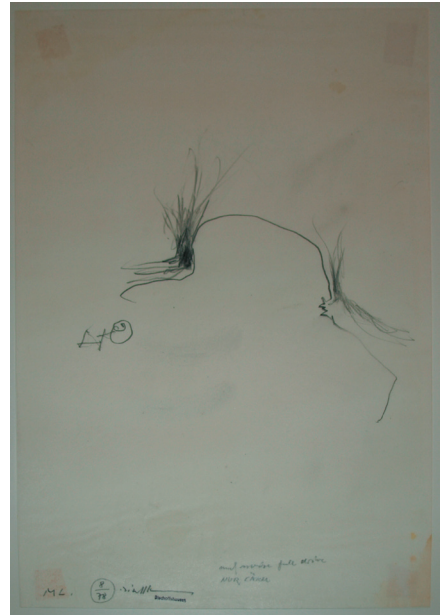
ML062



ML063



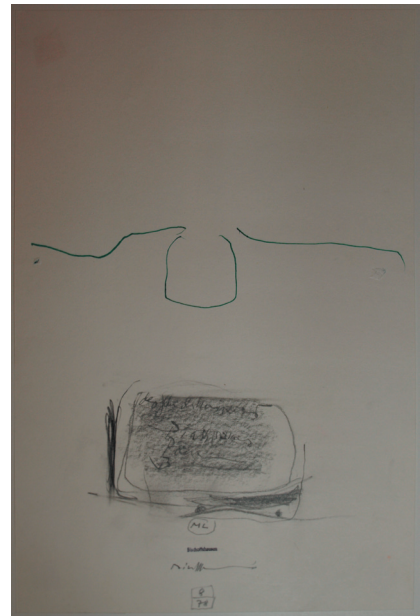
ML064



ML065



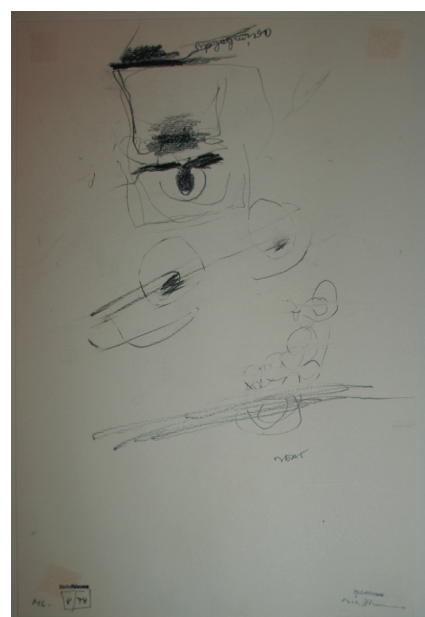
ML066



ML067



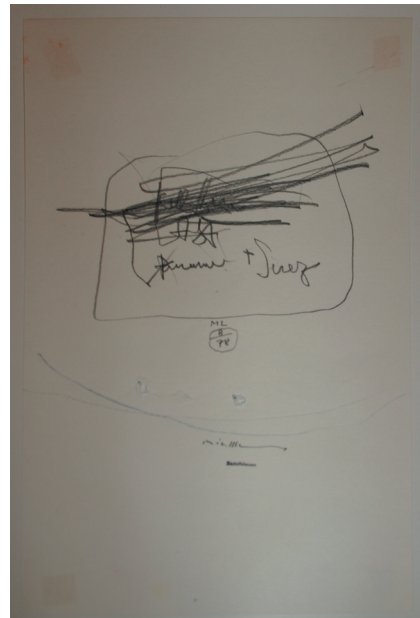
ML068



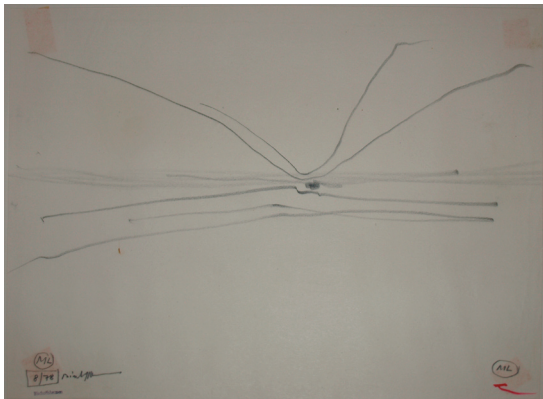
ML069



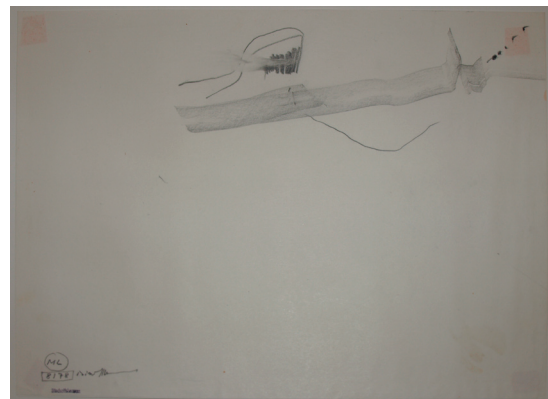
ML070



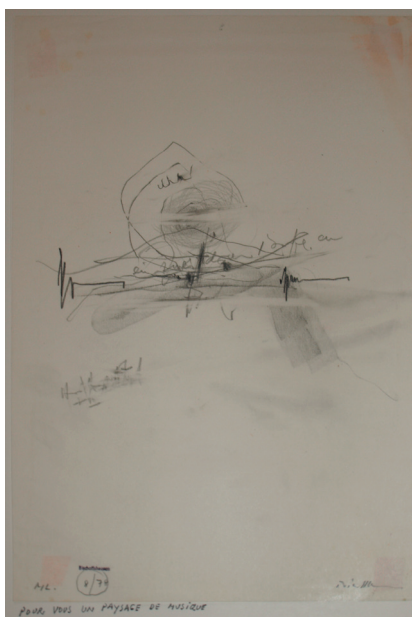
ML071



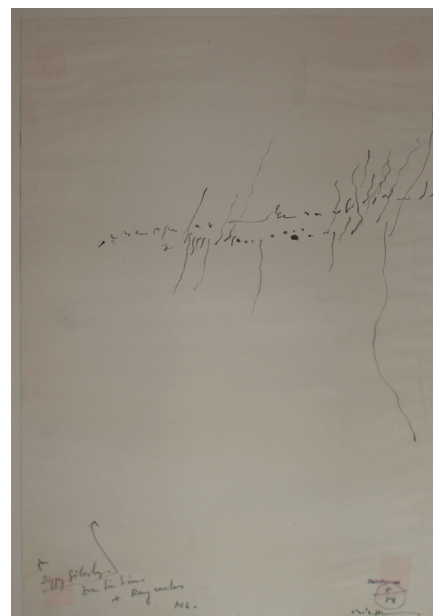
ML072



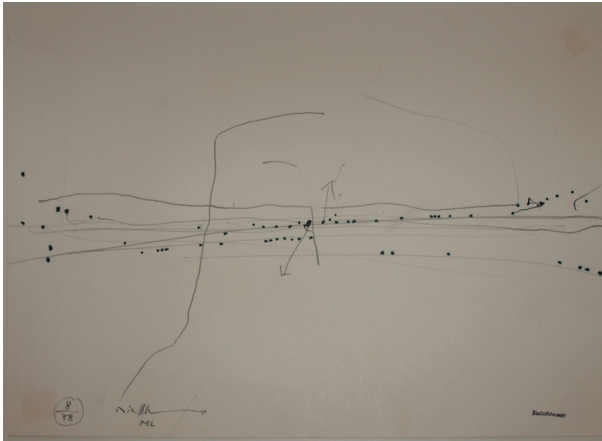
ML073



ML074



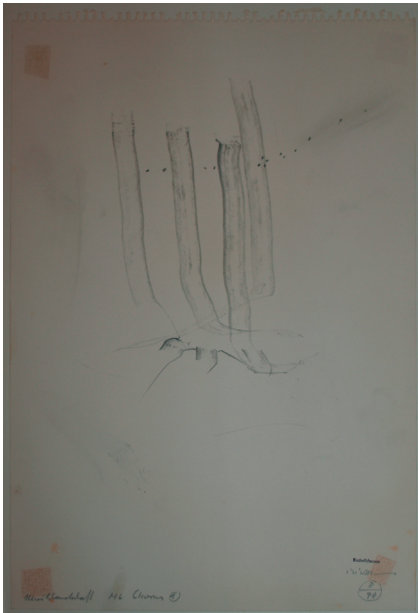
ML075



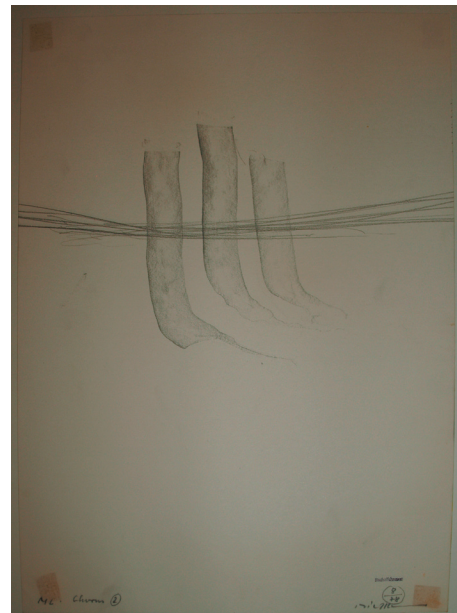
ML076



ML077



ML078



ML079



ML080



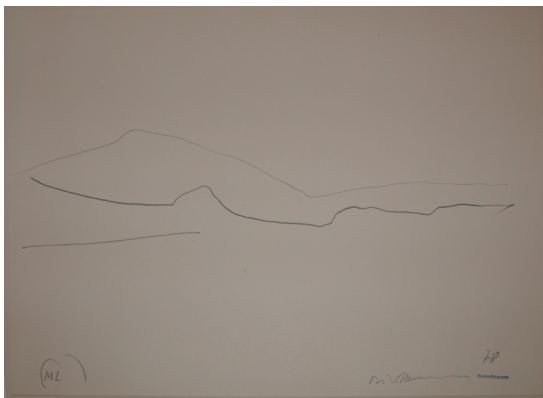
ML081



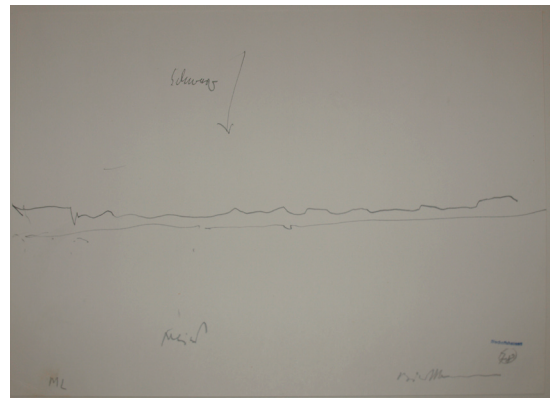
ML082



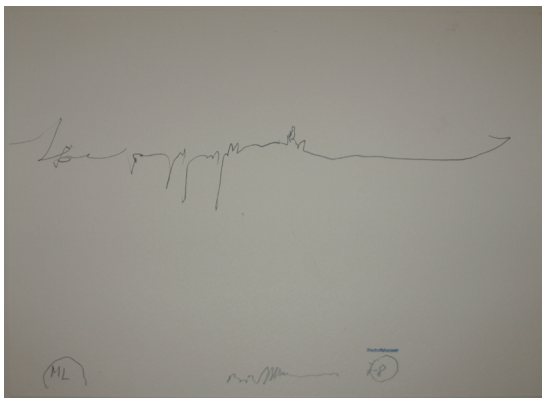
ML083



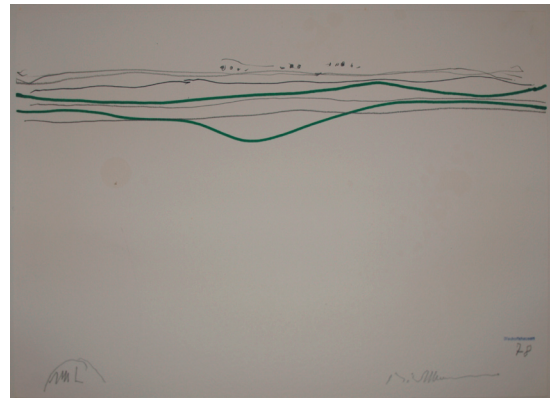
ML084



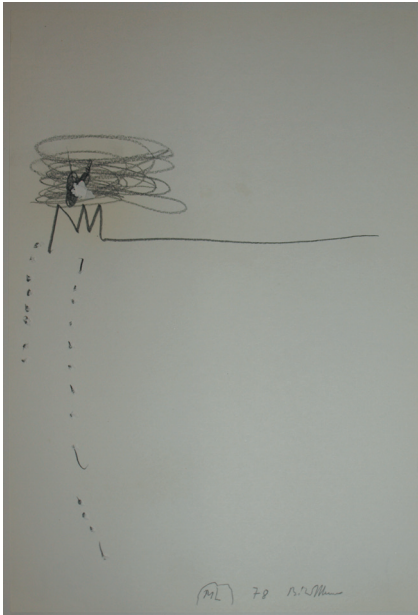
ML085



ML086



ML087



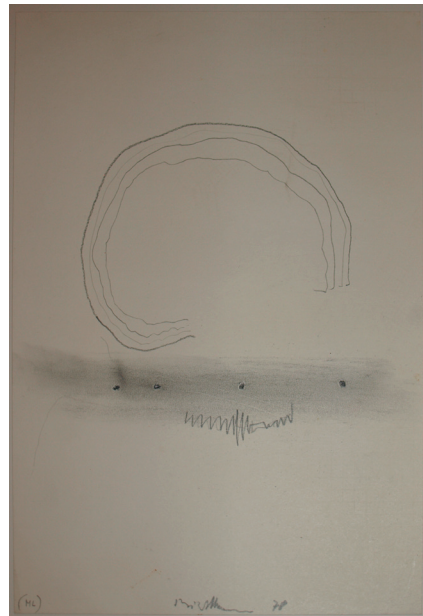
ML088



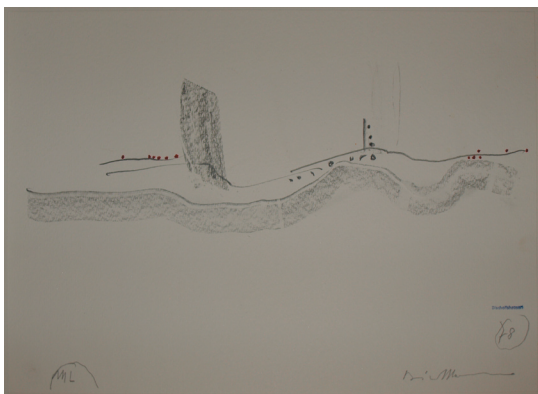
ML089



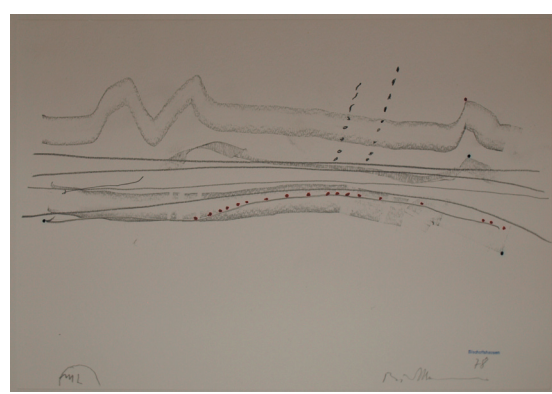
ML090



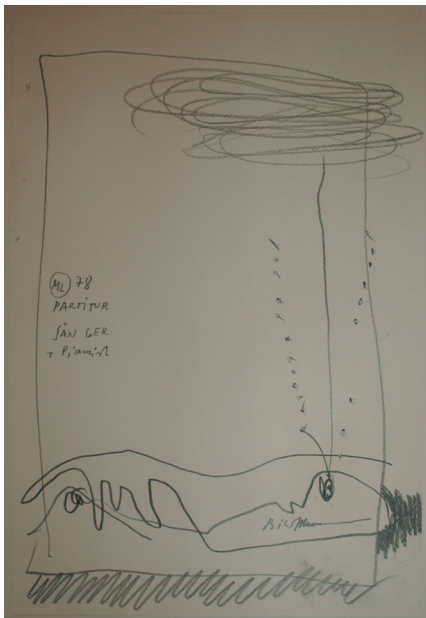
ML091



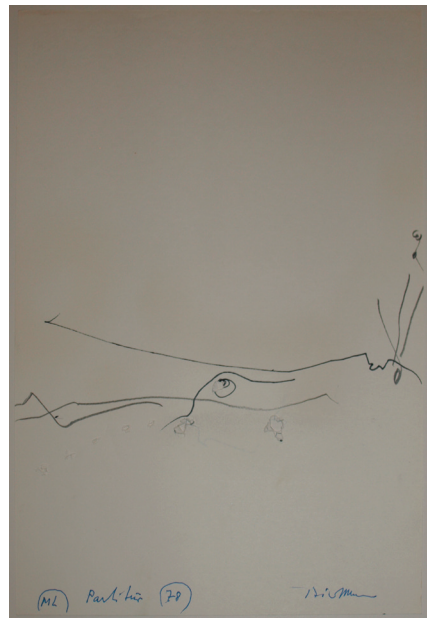
ML092



ML093



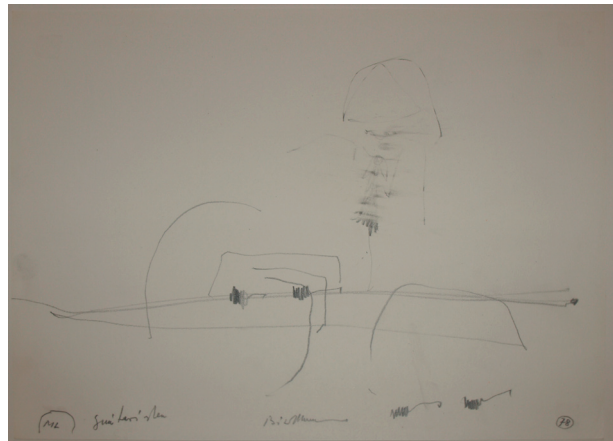
ML094



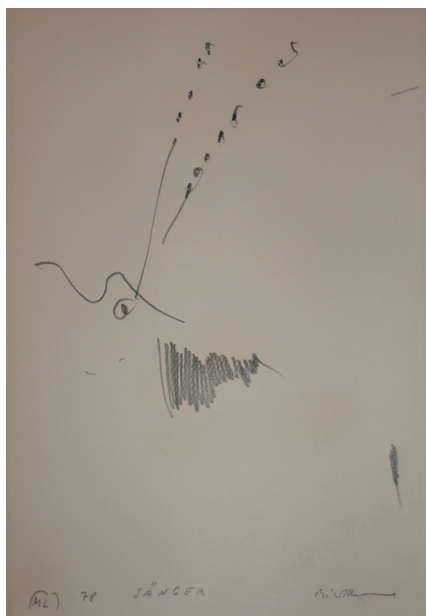
ML095



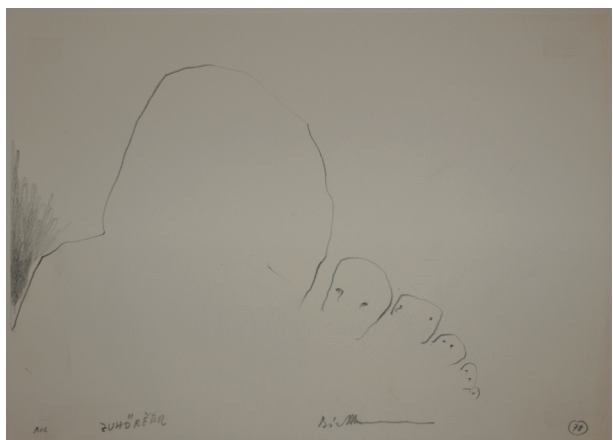
ML096



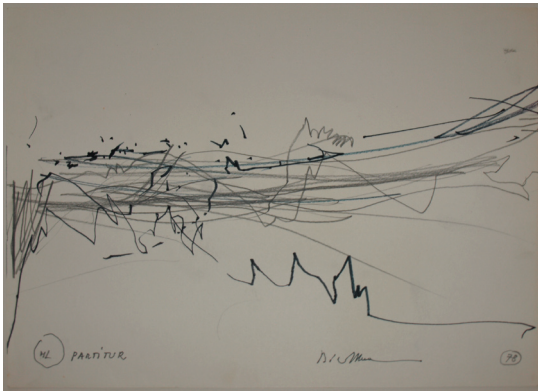
ML097



ML098



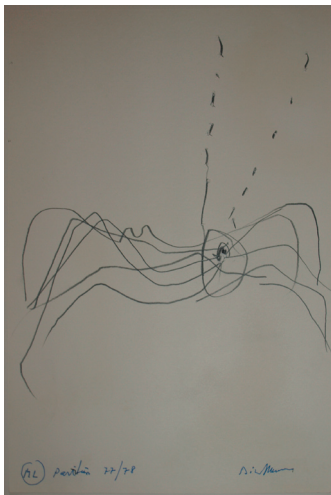
ML099



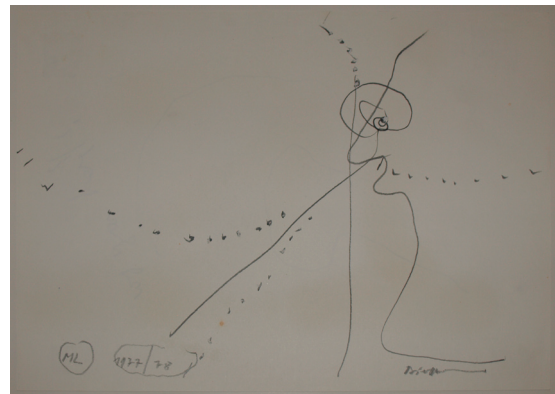
ML100



ML101



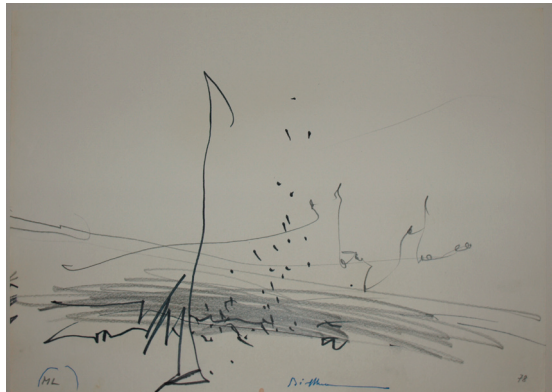
ML102



ML103



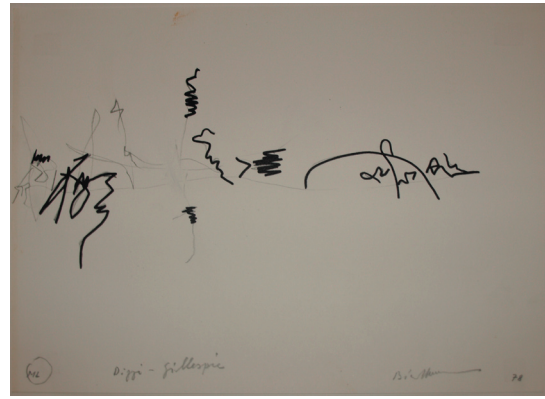
ML104



ML105



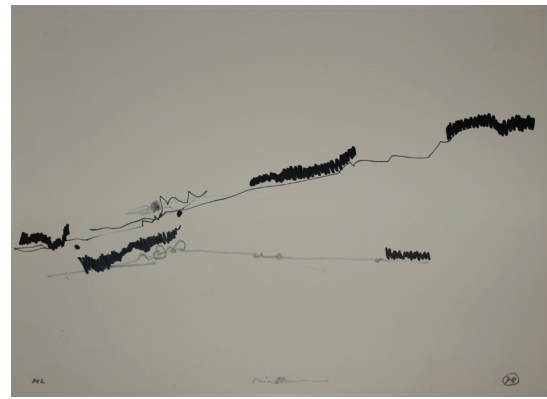
ML106



ML107



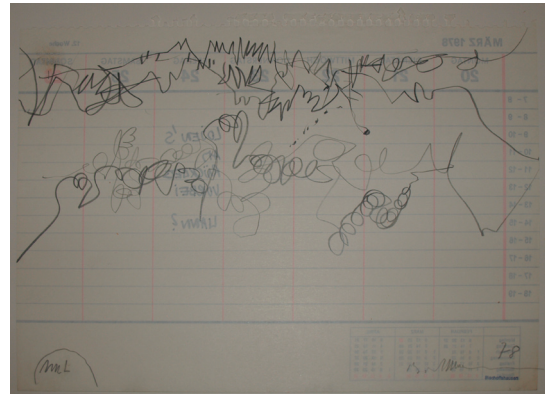
ML108



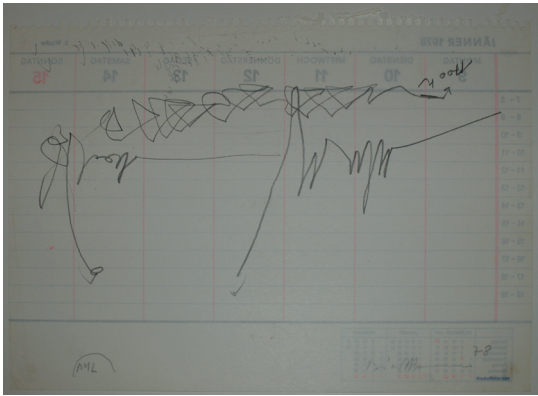
ML109



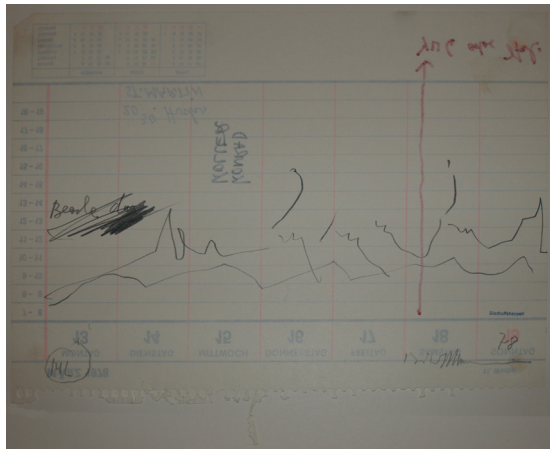
ML110



ML111



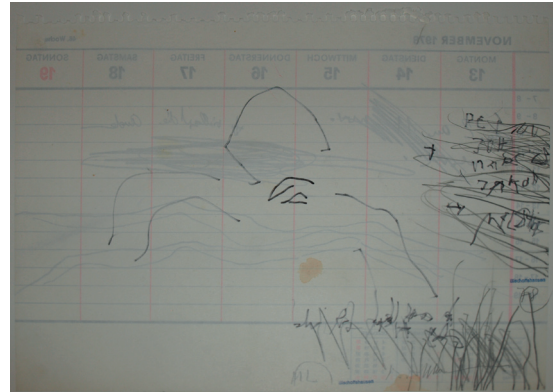
ML112



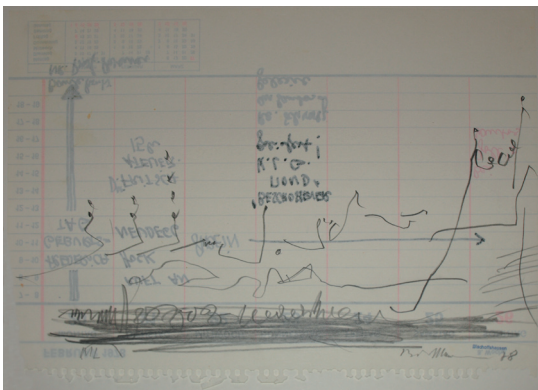
ML113



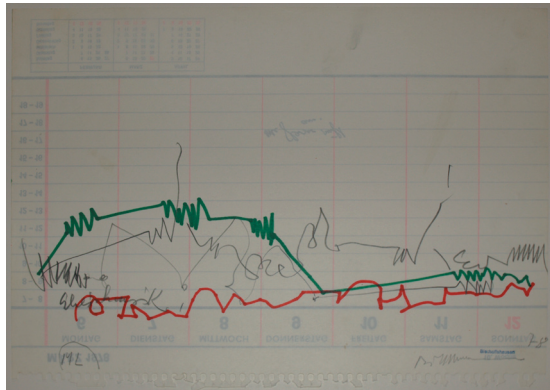
ML114



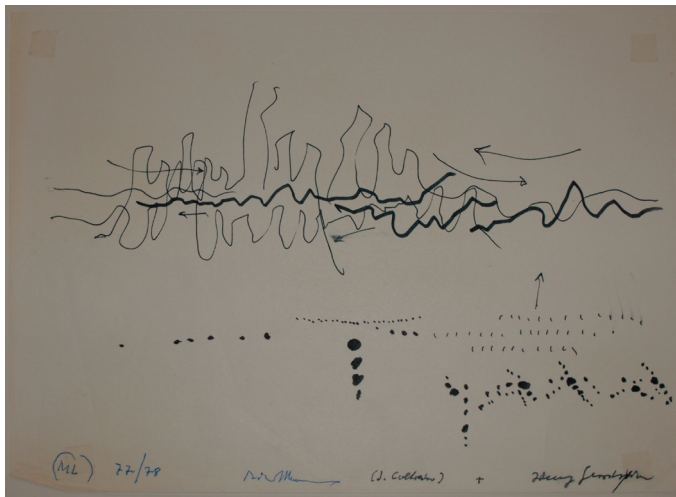
ML115



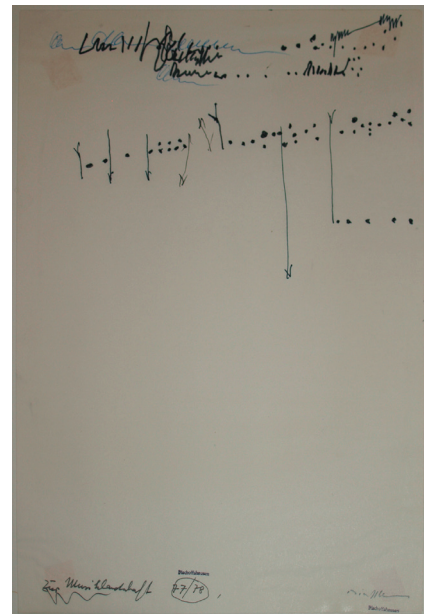
ML116



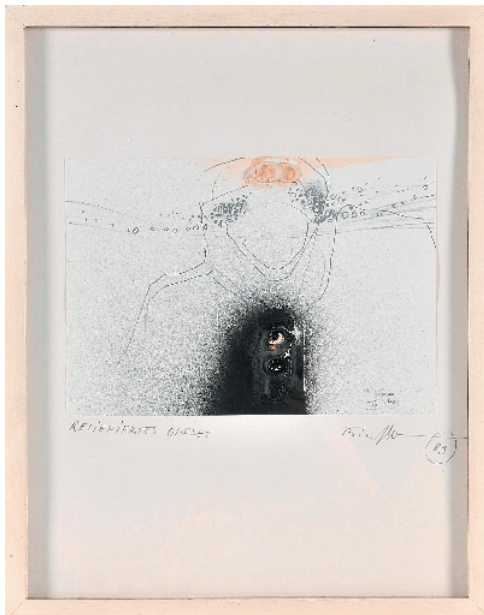
ML117



ML118



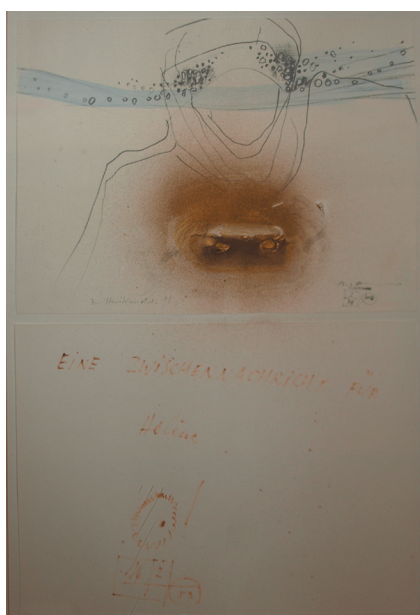
ML119



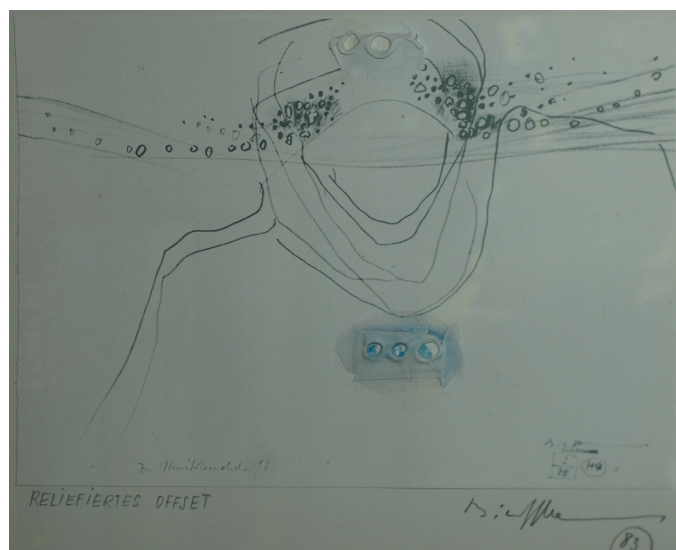
ML120a



ML120b



ML120c



ML120d



ML120e



ML120f

ABBILDUNGSTEIL

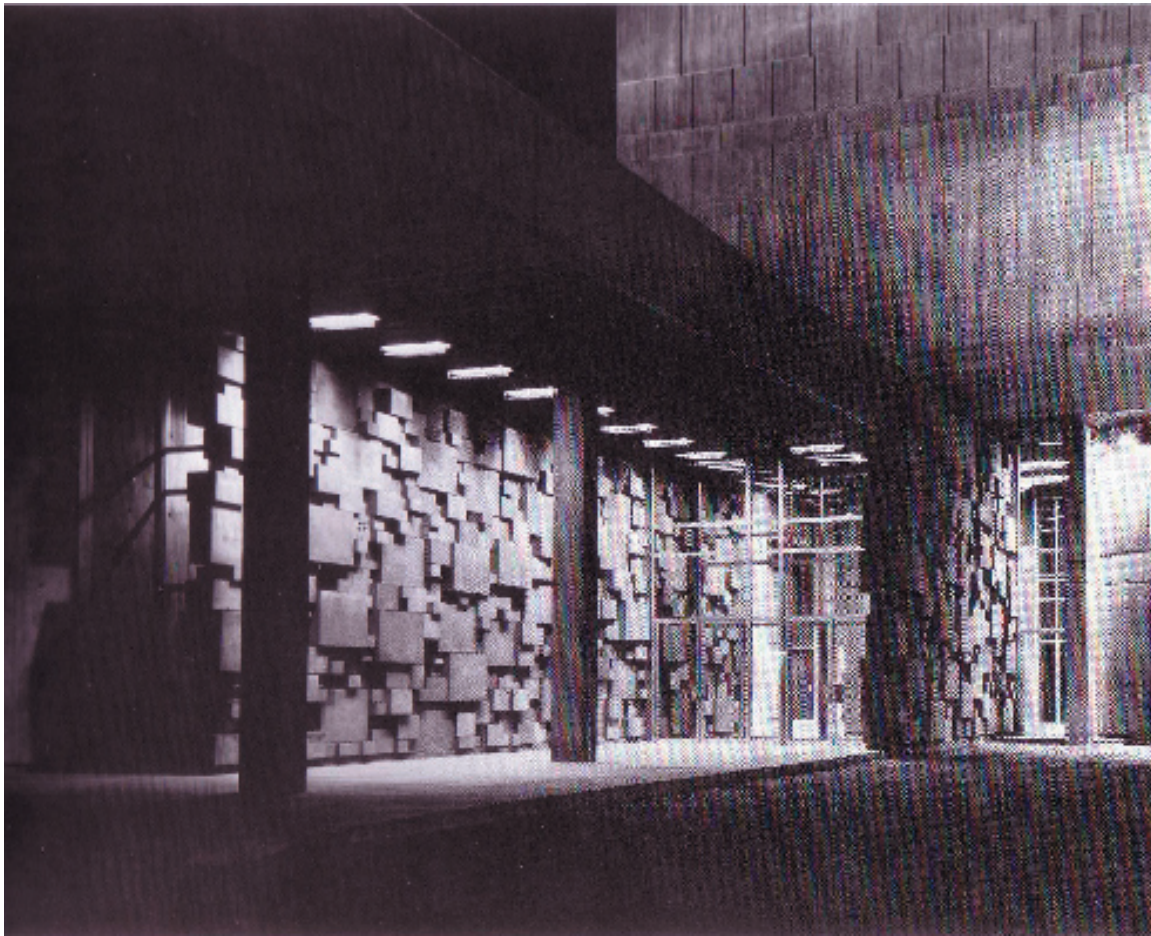


Abb.1: Eingangshalle des Konservatoriums in Grenoble, 1963/64 entworfen, 1967 realisiert

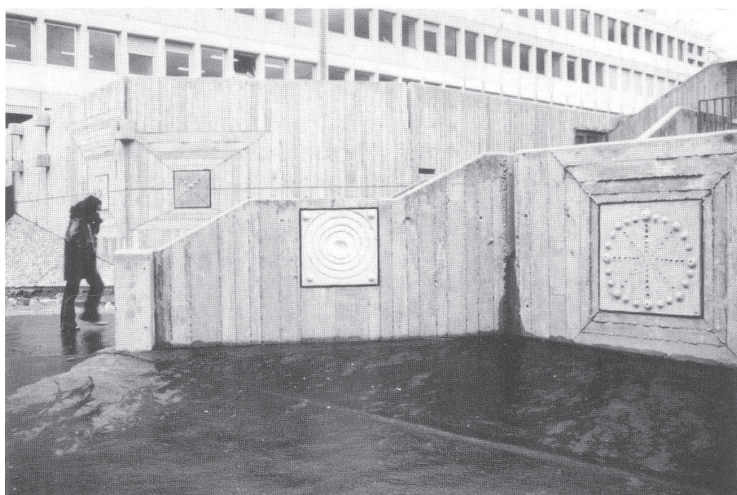


Abb. 2: Betonreliefs, Lycée Jeanne d'Arc, Rouen, 1971



Abb. 3: Fotoseite aus dem Katalog Hans Bischoffshausen 1950 - 1977



Abb. 4: Grabsteine von Karolin und Hans Bischoffshausen am Friedhof von Feld am See

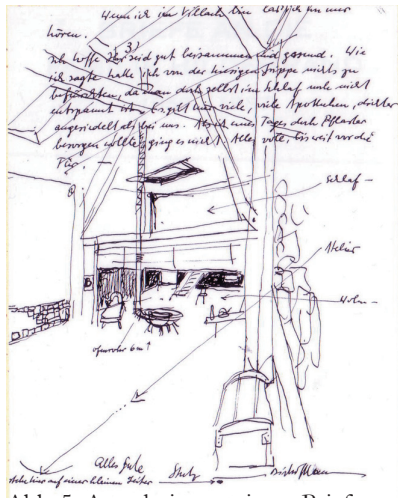


Abb. 5: Ausschnitt aus einem Brief Bischoffshausens an Familie Hildebrand mit Skizze des Schuppens in der Glacière



Abb. 6: ehemaliges Gelände der Glacière - Situation 2009



Abb. 7: Julia, Helene und Friederike Bischoffshausen in der Glacière



Abb. 8: in der Glacière 1959: Bernd (bayerischer Kabarettist), Helene, Julia und Friederike Bischoffshausen, Victor Rogy



Abb. 9: 75, Boulevard Auguste Blanqui



Abb. 10: *Avant la 2ème desintox-cure*. Selbstportät 1966.



Abb. 11: Jour fix im Atelier St. Martin, Ende der 1970er Jahre

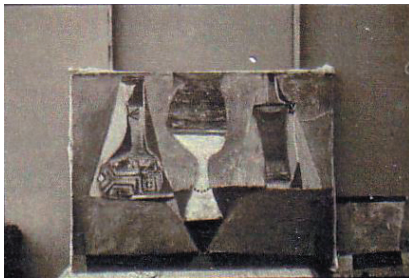


Abb. 12: *Stilleben mit Flaschen*, ca. 1951

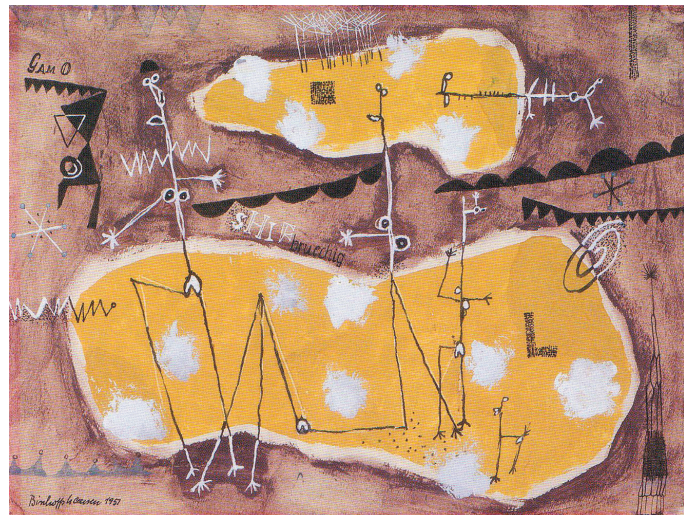


Abb. 13: *shifbruechig (sic!)*, 1951, Mischtechnik/Papier, 30 x 42 cm



Abb. 14: *Hier steht geschrieben der Mensch wird kommen und die Brennesseln werden wachsen*, 1951, Mischtechnik/Papier, 31 x 43 cm, Privatbesitz



Abb. 15: *Komposition H*, auch: *Feuerwehr*, 1951, Öl, Sand, Lack/Hartfaserplatte, 64 x 52 cm

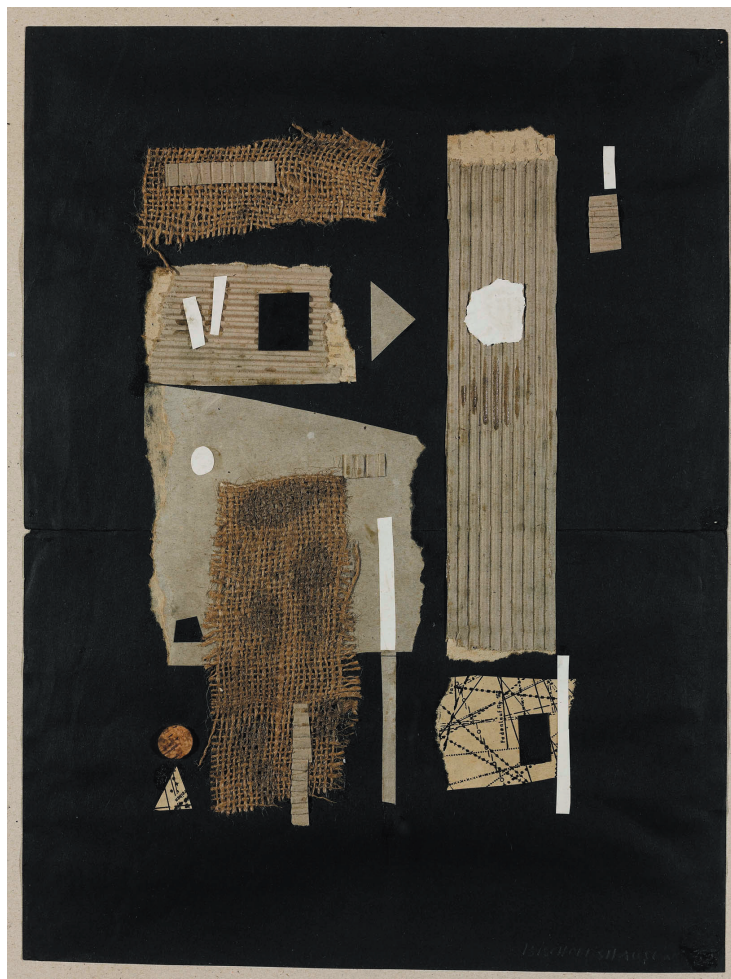


Abb. 16: *O.T.*, 1952, Jute, Wellpappe, Kreide/Papier, 46 x 34 cm, Galerie Walker

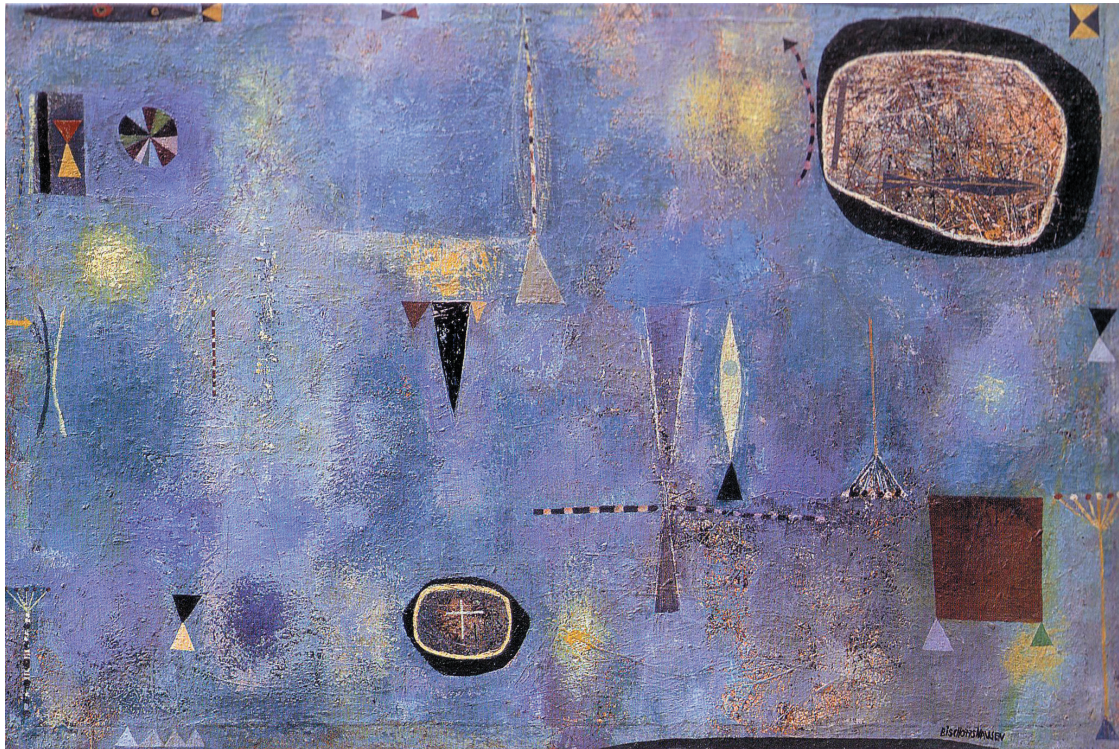


Abb. 17: *Submarine Landschaft*, 1954, Öl auf Leinwand, 96 x 140 cm

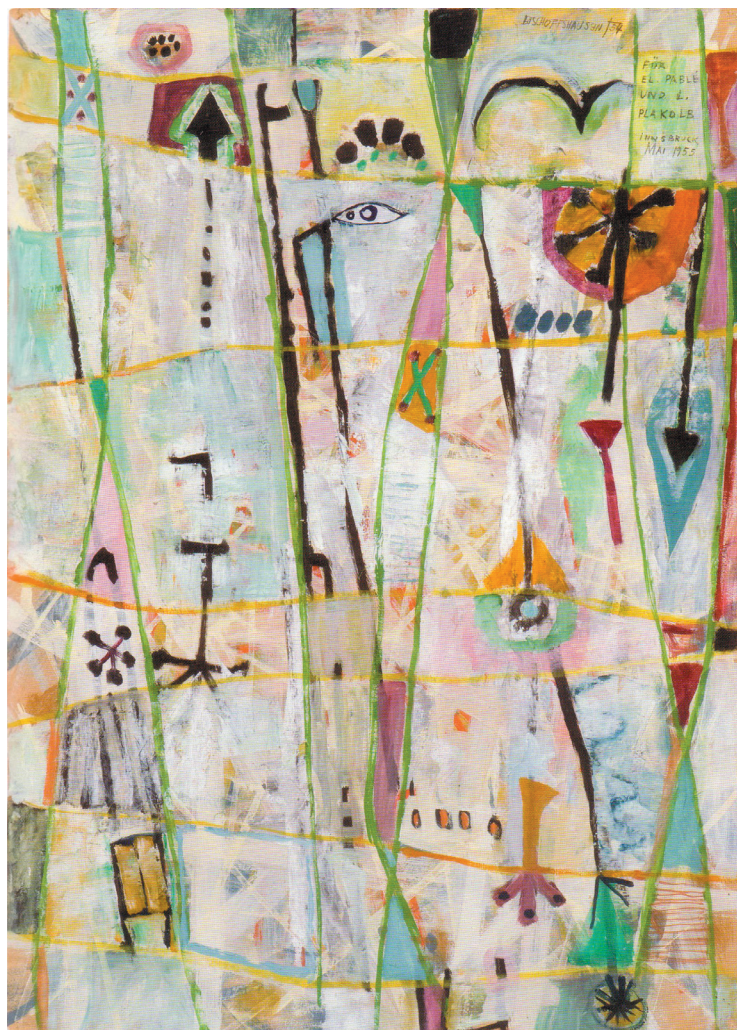


Abb. 18: *Frühes Erlebnis*, 1954, Mischtechnik/Karton, 69 x 49 cm



Abb. 19: *Himmel 5*, 1957, Öl, Lack/Sperrholz, 50x65cm



Abb. 20: *Früheste Erinnerungen*, 1957, Saviage/Holz, 50 x 90 cm

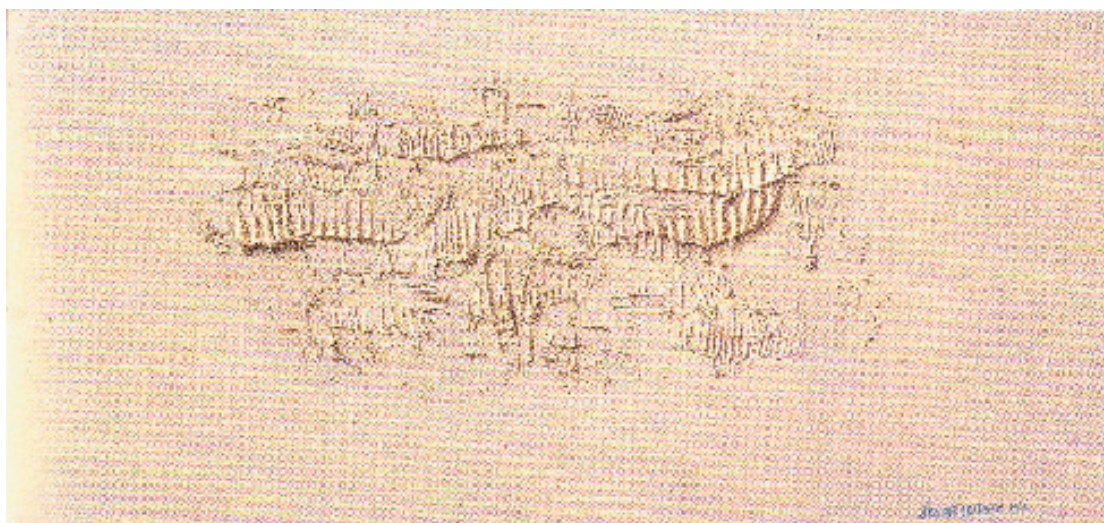


Abb. 21: *Fossil*, 1956, Öl, Sand, PVC/Hartfaserplatte, 42 x 85 cm



Abb. 22: *Landschaft*, 1958, Öl, Zellzement/Sperrholz, 49,5 x 64,5 cm



Abb. 23: *Partitur für einen Krieg*, 1957/58, Öl, Lack, Sand, Asche, PVC-Paste, Firnis/Hartfaserplatte, 130 x 130 cm, Galerie Academia, Salzburg



Abb. 24: *Objekt zur Erhellung der Magie* (Omaggio a L. Fontana), 1958, Öl, Zellzement gebrannt/sperrholz, 100 x 60 cm.

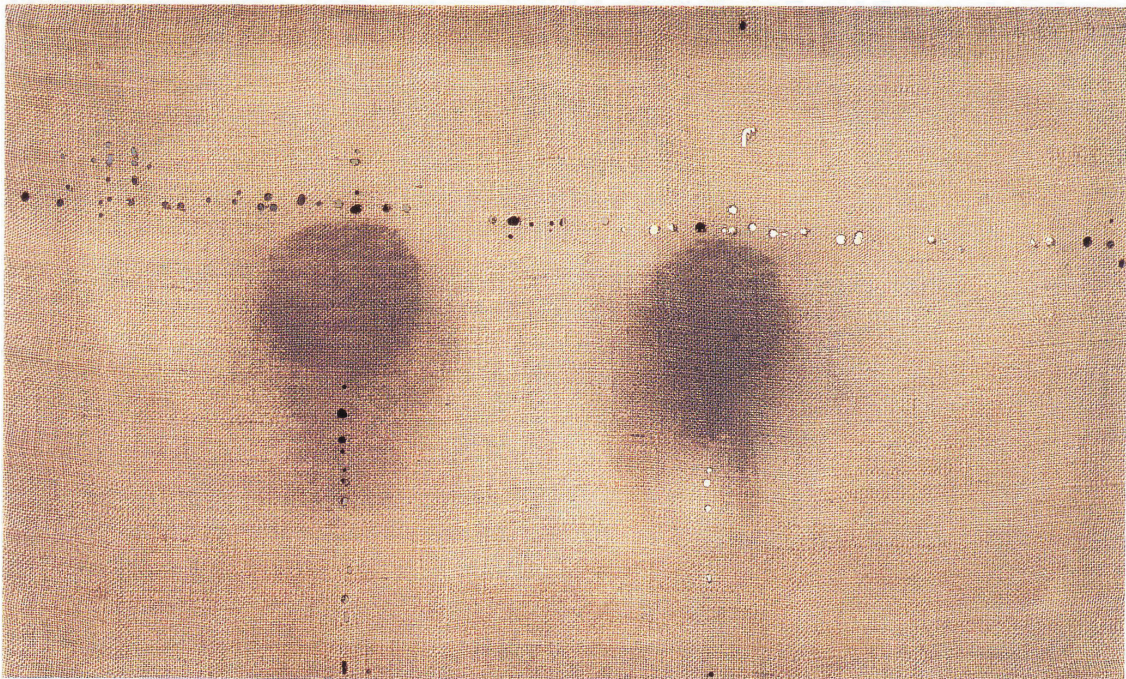


Abb. 25: *Erhellung der Magie, Bild 41*, 1959, Jute, gebrannt, 60 x 100 cm

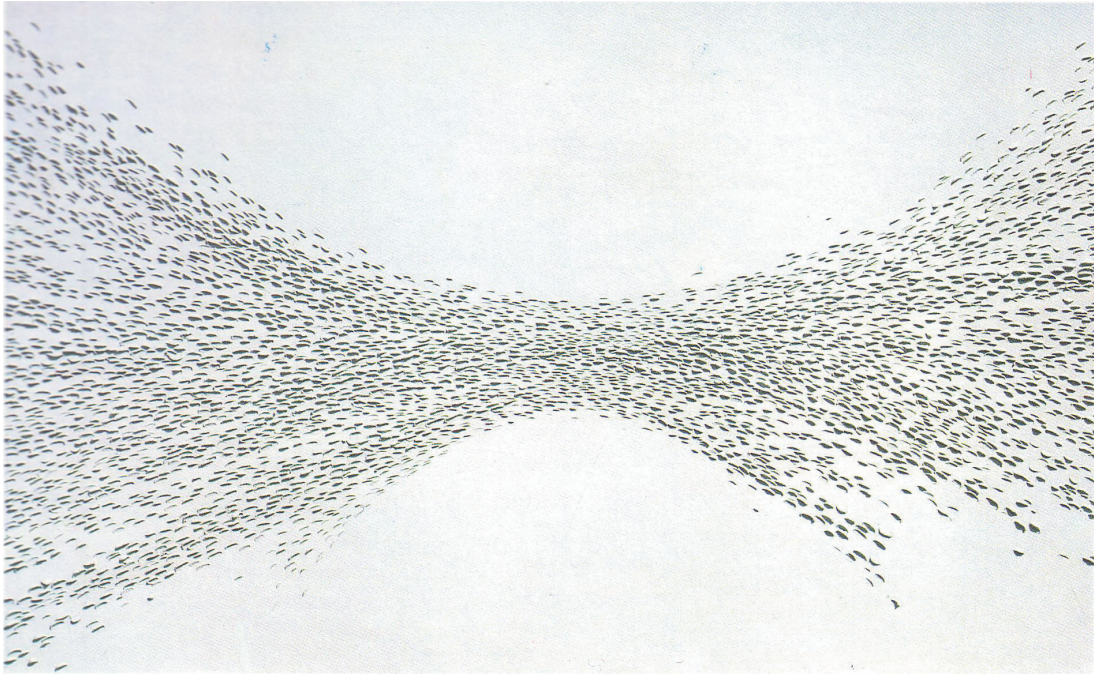


Abb. 26: *Energiefeld*, 1961, Lack, PVC/Hartfaserplatte, 125 x 200 cm, Kärntner Landesgalerie



Abb. 27: *Energiefeld*, 1962, PVC/Hartfaserplatte, 110 x 123 cm, Kärntner Landesgalerie



Abb. 28: *Porte au ciel*, auch: *Himmelspforte*,
1960/68, Goldlack, PVC/Hartfaserplatte, 200 x 125 cm



Abb. 29: Blick auf Strandbad und Hotel Berger, Feld am See, 1952, Sammlung Leischner

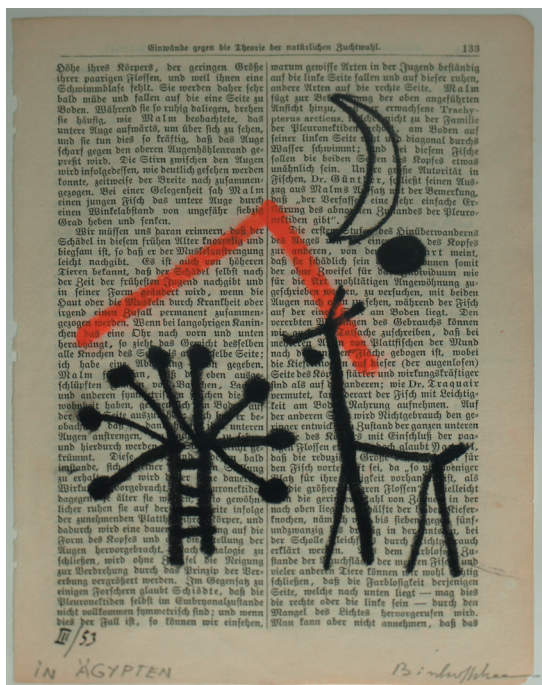


Abb. 30: Buchgraphik In Ägypten, 1953, Buchgraphik, Sammlung Leischner

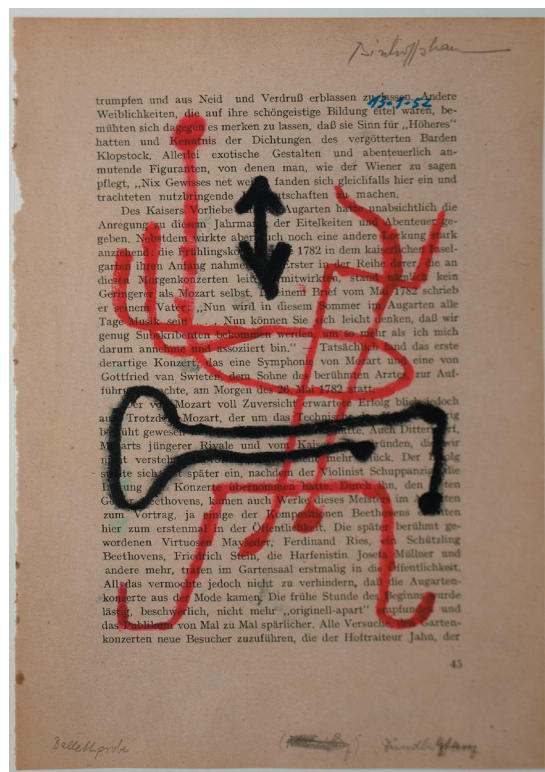


Abb. 31: Ballettprobe, 1952, Buchgraphik, 20 x 14,5 cm, Galerie Walker



Abb. 32: *Message de Paris*,
1960, Sammlung Leischner

Abb. 33: *Collage*,
1960, Seidenpapier auf Bristol-Karton,
25 x 32,5 cm

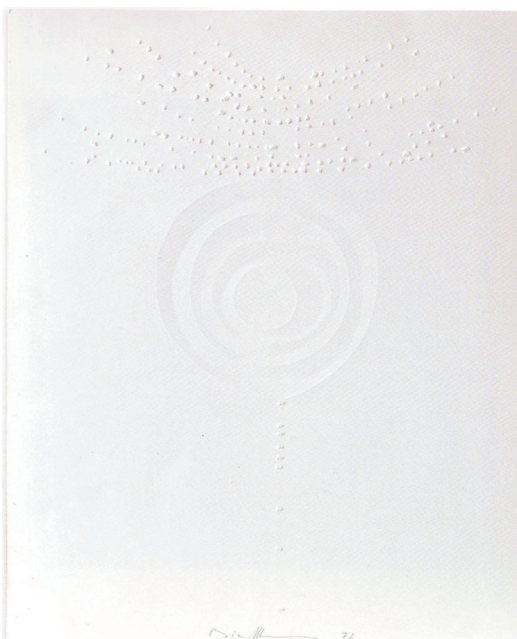
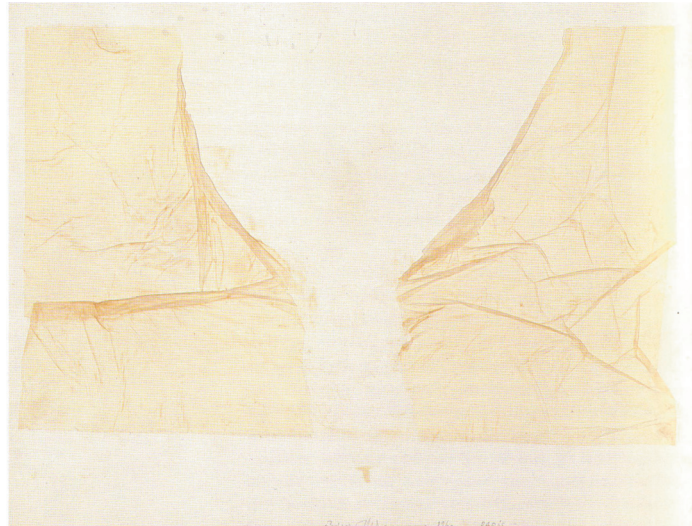


Abb. 34: *O.T.*, 1972, Karton geprägt, 41 x 32 cm



Abb. 35: *Papier sculpté*, 1964, Karton, 65 x 50 cm

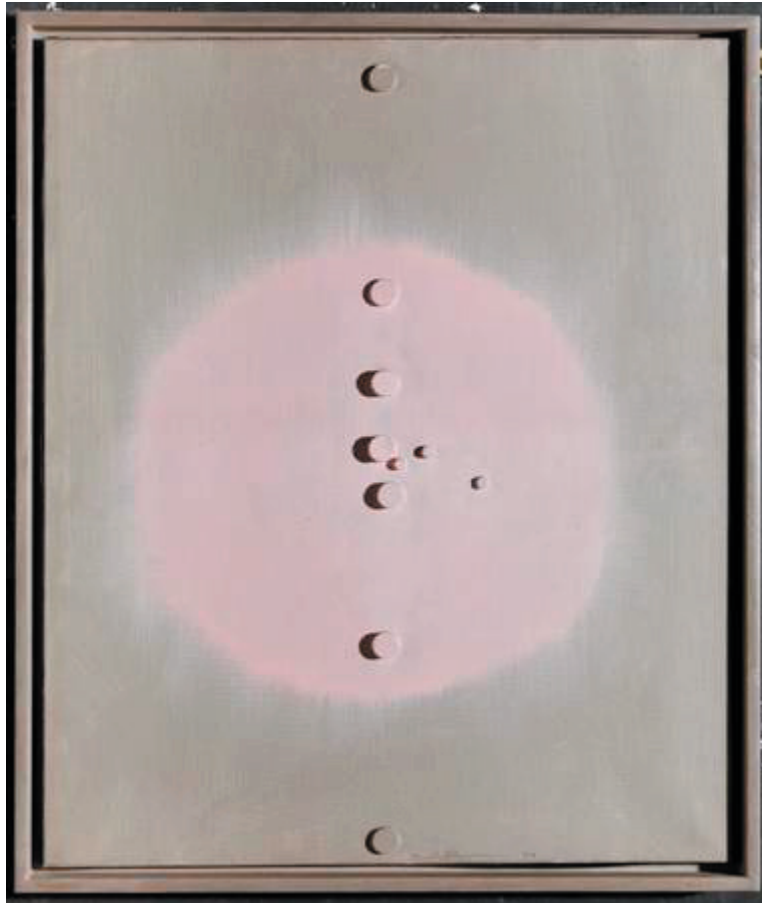


Abb. 36: *Rosa Mond*, 1971, Öl, Karton/Leinwand, 55 x 46 cm, Galerie Magnet



Abb. 37: *Invasion I*, 1973, Gollack, Lack, Zellzement/Sperrholz, 60,5 x 60,5 cm

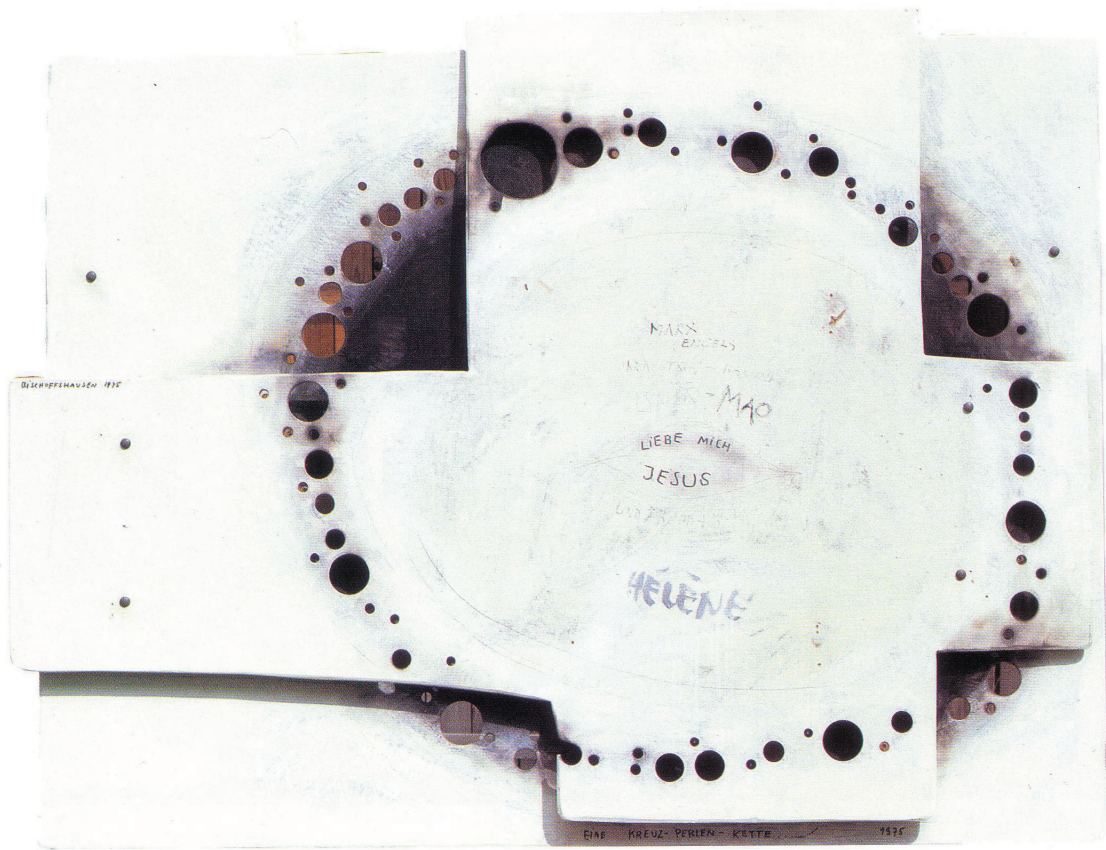


Abb. 38: *Eine Kreuz-Perlen-Kette*, 1975, Lack/Hartfaserplatte, gelocht, gebrannt, 132 x 170 cm

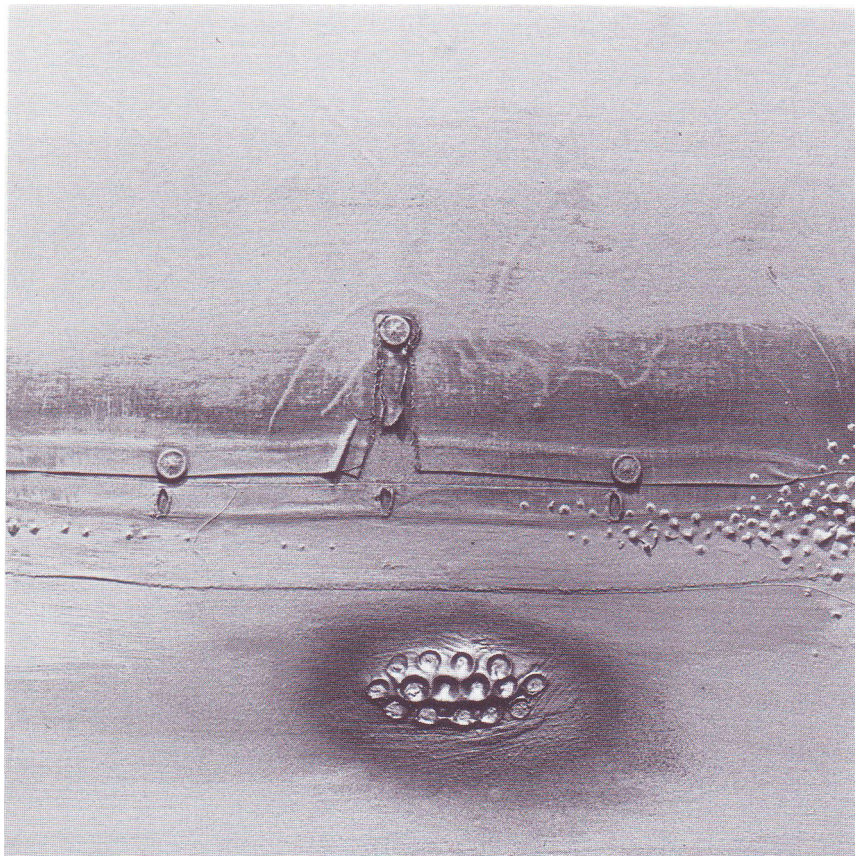


Abb. 39: *Keuschheitsnégligé*, 1979, Dispersion, Lack, Zellzement, Stoff/Hartfaserplatte, 50 x 50 cm

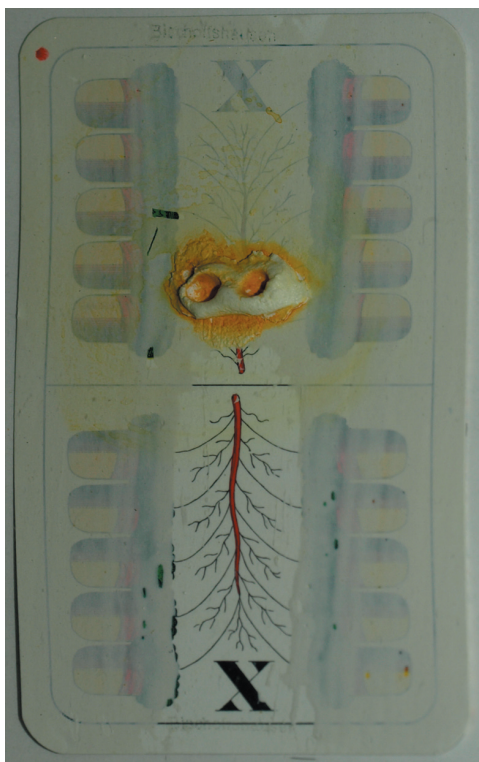


Abb. 40: *Kabalische Anarchie*,
1983/84, Sammlung Leischner



Abb. 41: *Kabalische Anarchie*,
1983/84, Sammlung Leischner



Abb. 42: *Kabalische Anarchie*,
1983/84, Sammlung Leischner



Abb. 43: *Kleine Sommersachen*,
1983, Mischtechnik, 37 x 13,5 cm

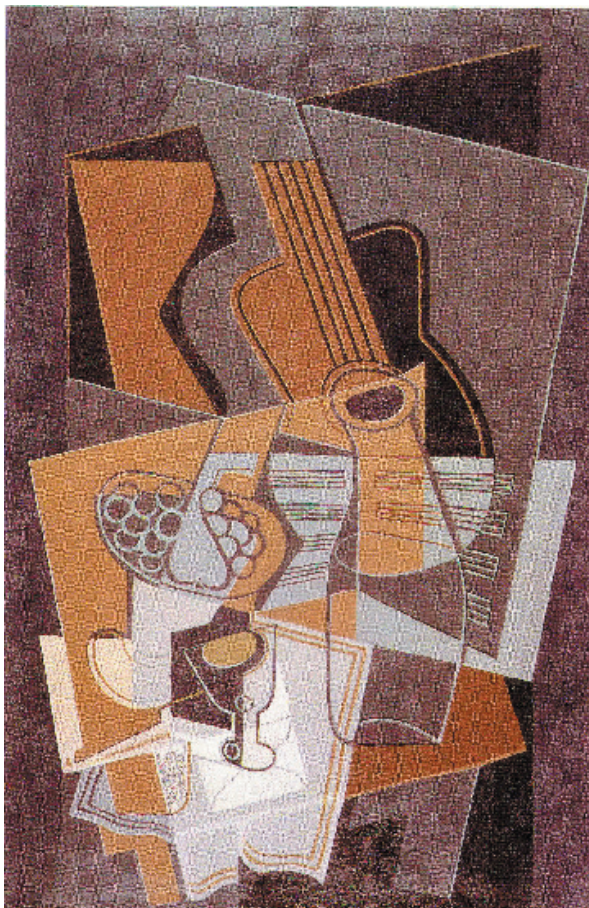


Abb. 44: Juan Gris, *Gitarre und Glasflasche*, 1921, Öl/Leinwand, 100 x 65 cm. Kunstmuseum Bern

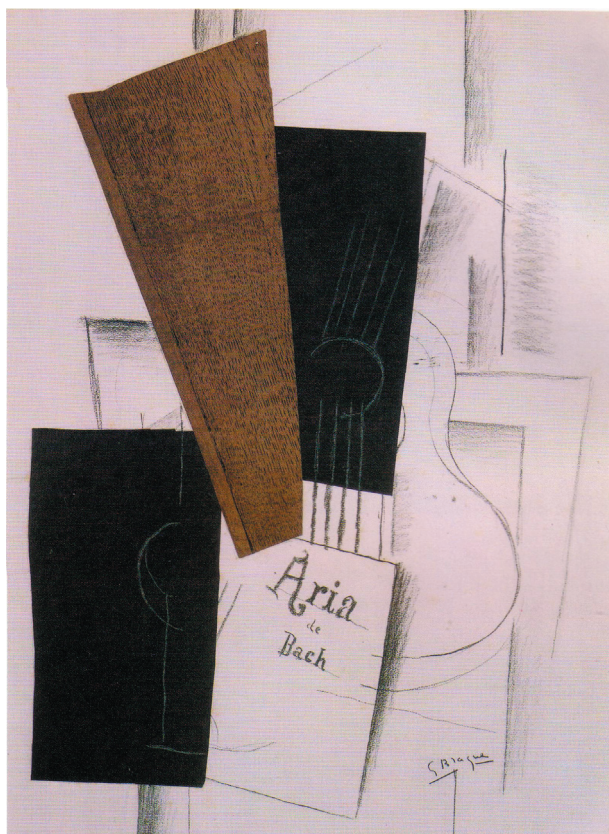


Abb. 45: Georges Braque, *Aria de Bach*, 1913, Collage mit Holzmaserpapier, schwarzem Tonpapier, Kohle und weißer Kreide, 62 x 46cm

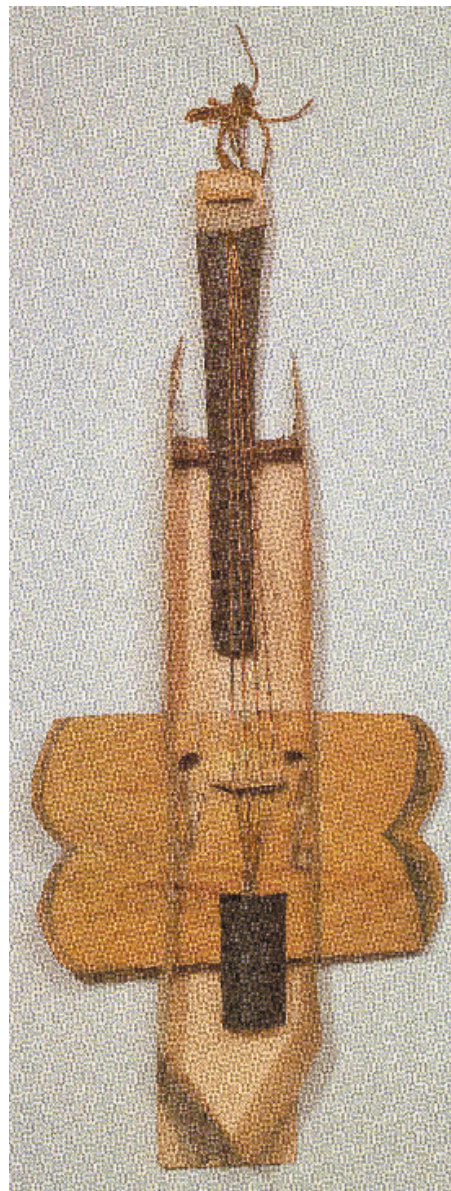


Abb. 46: Pablo Picasso, *Violon*, 1912-13. Farbige bearbeitete Pappe (Öl über Bleistift) und Schnüre, auf Holzplatte montiert. 58,5 x 21 x 7,5 cm. 81 x 56 cm (Platte). Staatsgalerie Stuttgart.

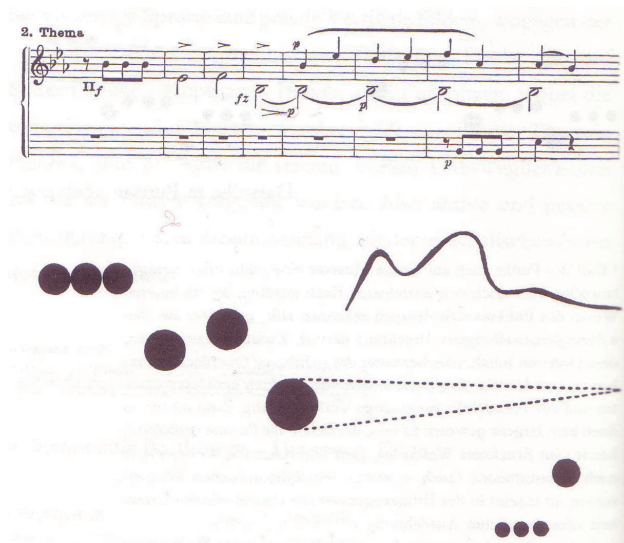


Abb. 47: Wassily Kandinsky, *Klangpunkte*, 1926

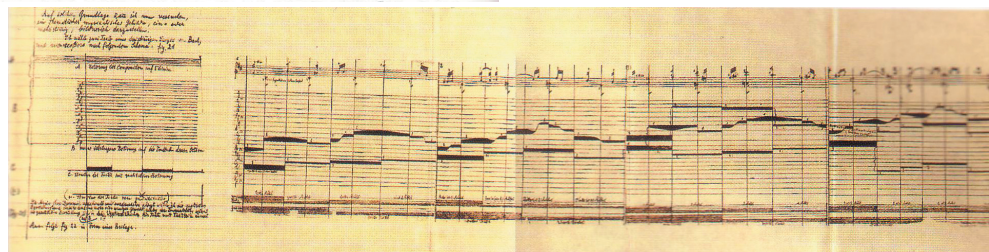


Abb. 48: Paul Klee, *Transkription der Anfangstakte des Adagios aus der 6. Sonate für Violine und Cembalo, G-Dur, von Johann Sebastian Bach*, 1921/22

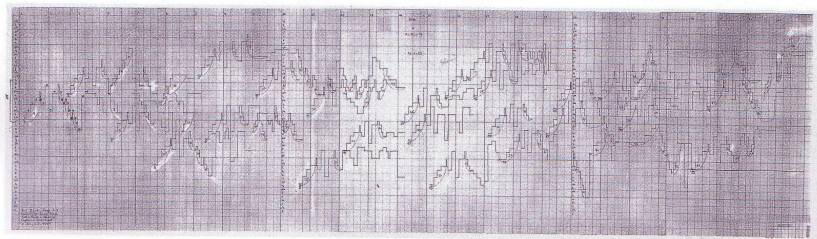
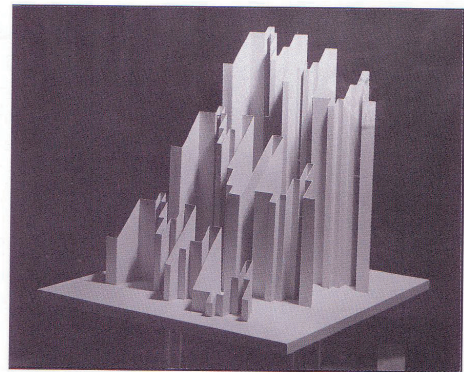


Abb. 49: Heinrich Neugeboren (Henri Nouveau), *Plastische Darstellung der Takte 52-55 der Es-Moll-Fuge von J.S. Bach, Vorschlag für ein BachMonument*, 1928, Stahl, ca. 60 x 60 x 60 cm, Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin



Abb. 50: Moritz von Schwind, *Die Katzensymphonie* (Le Chat Noir), 1868, Feder und Pinsel in Dunkelbraun über Bleistift, Feder in Hellbraun (Notenlinien) auf beifarbenem Papier, 31,7 x 21,5 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

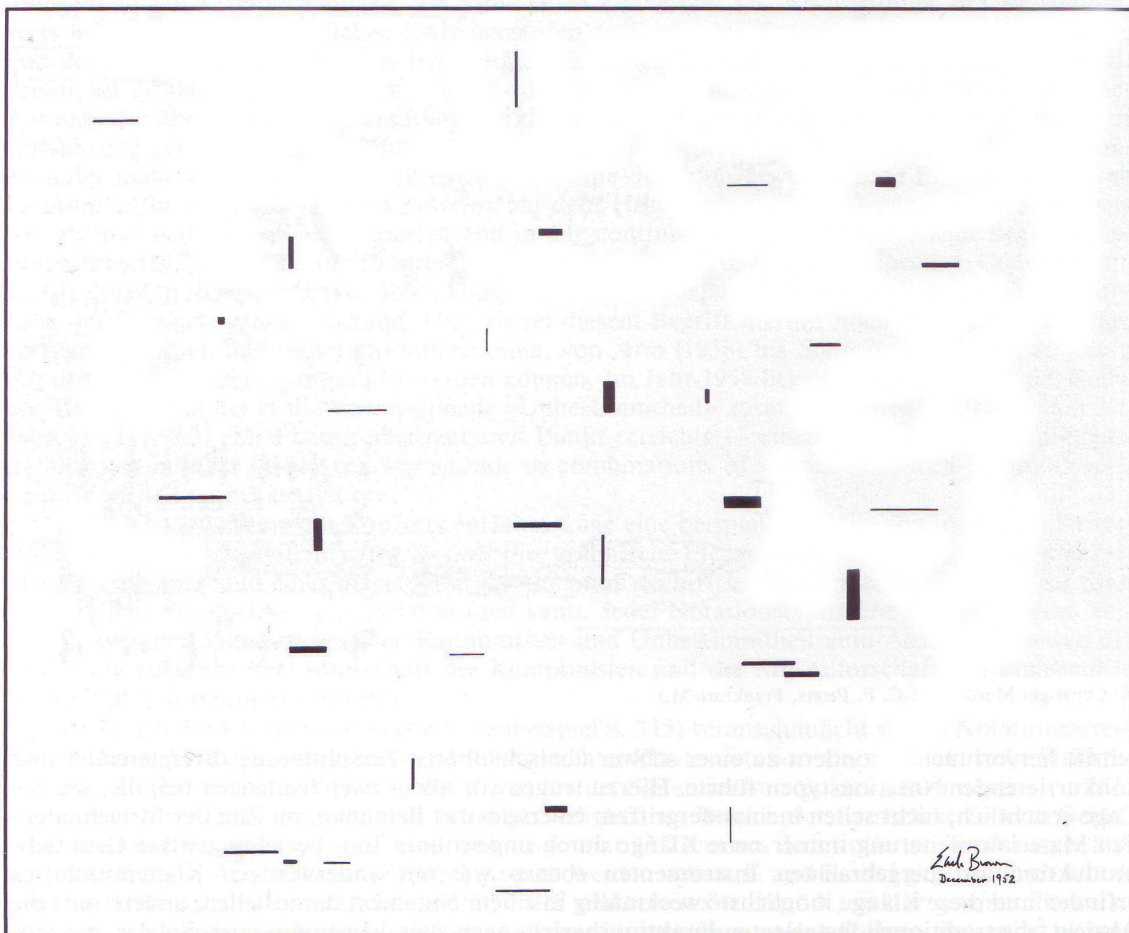


Abb. 51: Earle Brown, *December 1952*, Partitur, 1952



Abb. 52: Paul Klee, *Hauptweg und Nebenwege*, 1929, Öl auf Leinwand, 83,7 x 67,5 cm, Museum Ludwig, Köln.



Abb. 53: Paul Klee, *Fuge in Rot*, 1921, Aquarell/Papier, 24,4 x 31,5 cm, Privatbesitz (Schweiz)

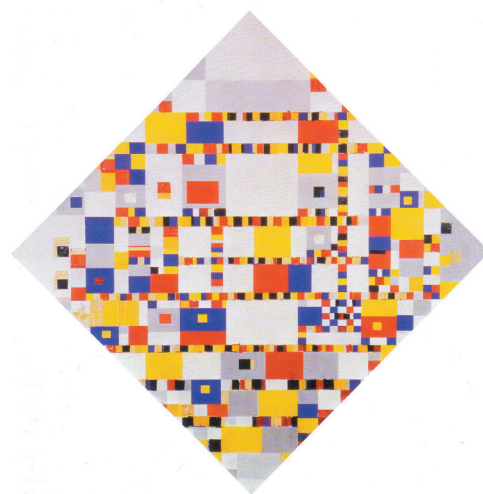


Abb. 54: Piet Mondrian, *Victory Boogie Woogie* (unvollendet), 1942-1944, Öl, Papier/Leinwand, diagonal 178,4 cm, Privatsammlung (Niederlande)

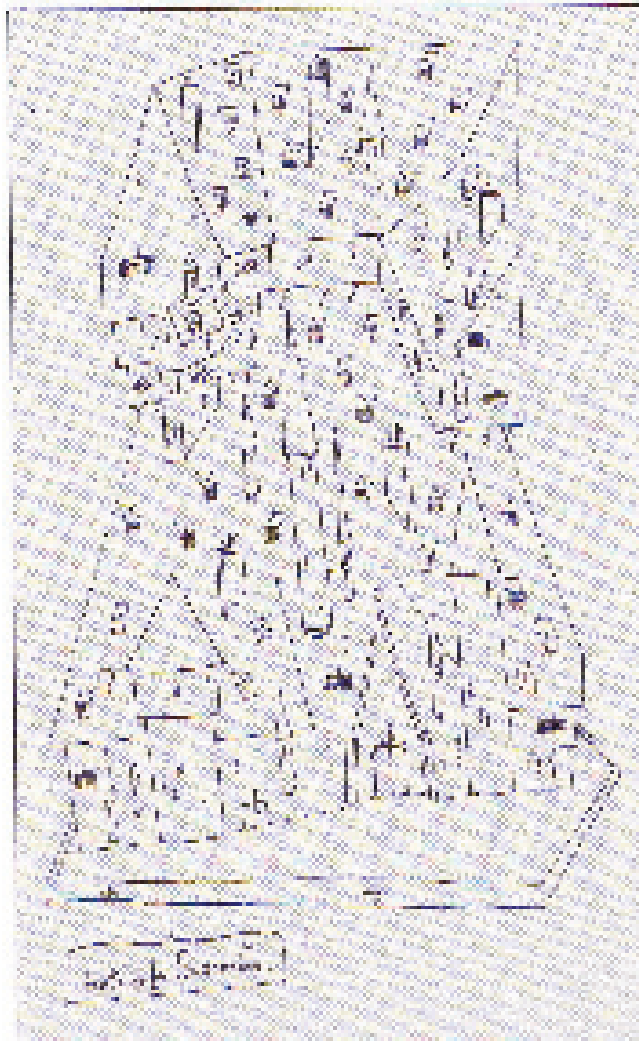


Abb. 55: Erik Satie, *Hôtel de la Suzonnière*, undatiert, Tinte auf kariertem Papier, 21 x 13 cm, Sammlung Robert Caby, Paris.

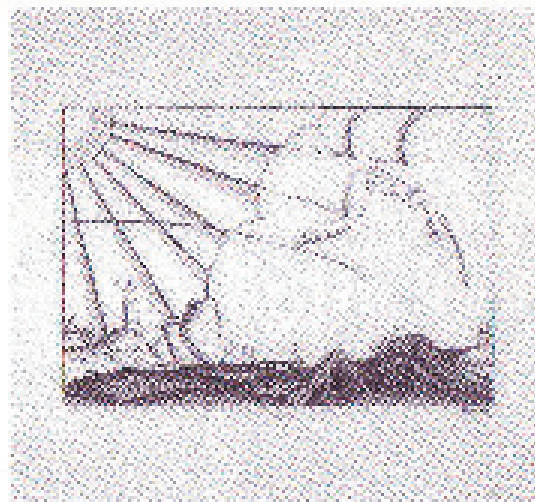


Abb. 56: Charles Martin, Jules Sauté, *Meeresbad (Bain de mer)*, Musik von Erik Satie, 1914, aus der Folge *Sports et Divertissements*.

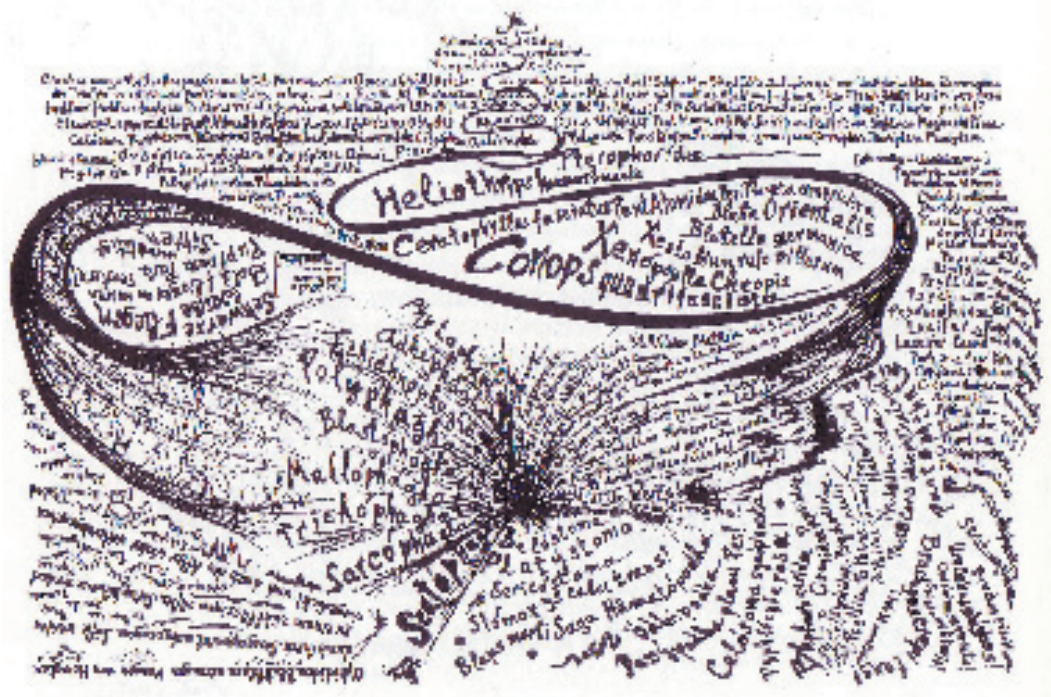


Abb. 57: Anestis Logothetis, *Kerbtierparty*, Partitur, 1972



Abb. 58: Anestis Logothetis, *Katarakt I*, Partitur



Abb. 59: *O.T.*, 1960, Gips, PVC/Spanplatte 65 x 25 cm



Abb. 60: *Illuminazione della magia*, 1958, PVC/Leinen, 58 x 43 cm, Privatbesitz

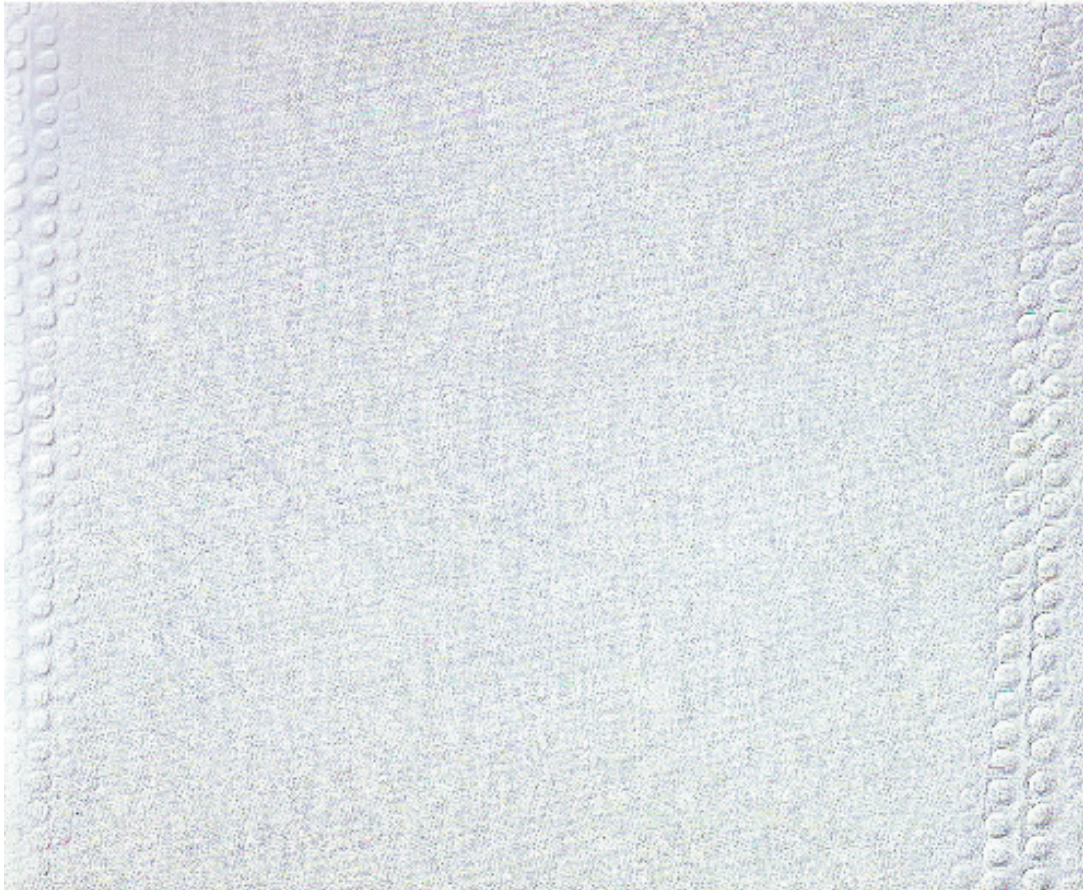


Abb. 61: *Apparition*, 1962, Lack, PVC/Leinwand, 60 x 73 cm.

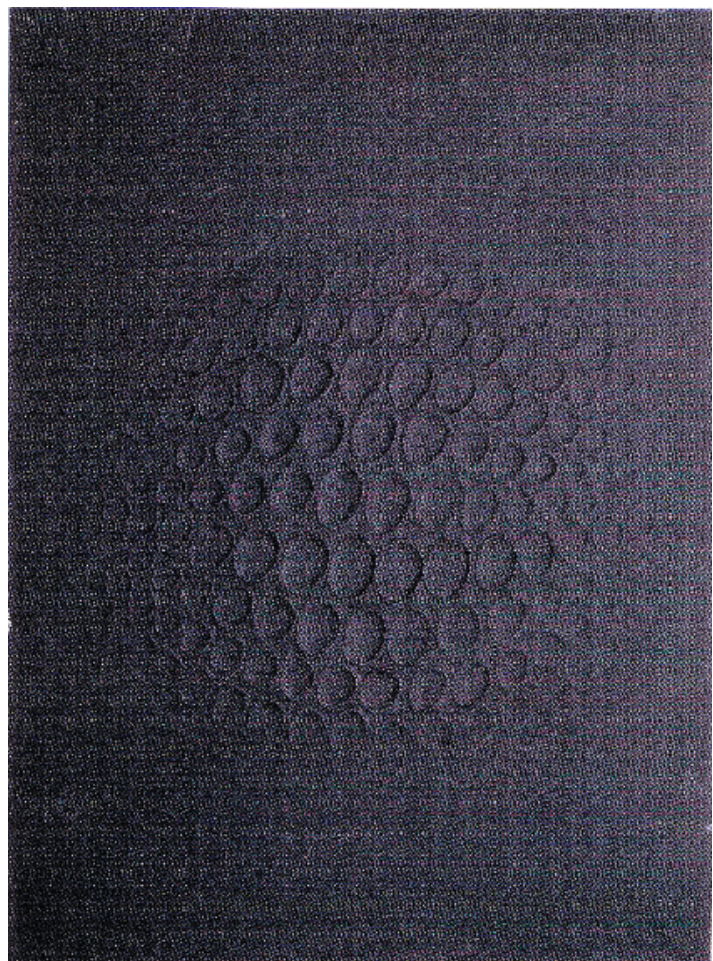


Abb. 62: *Espace concentré*, 1960/63, Lack, PVC auf Hartfaserplatte, 65 x 45 cm

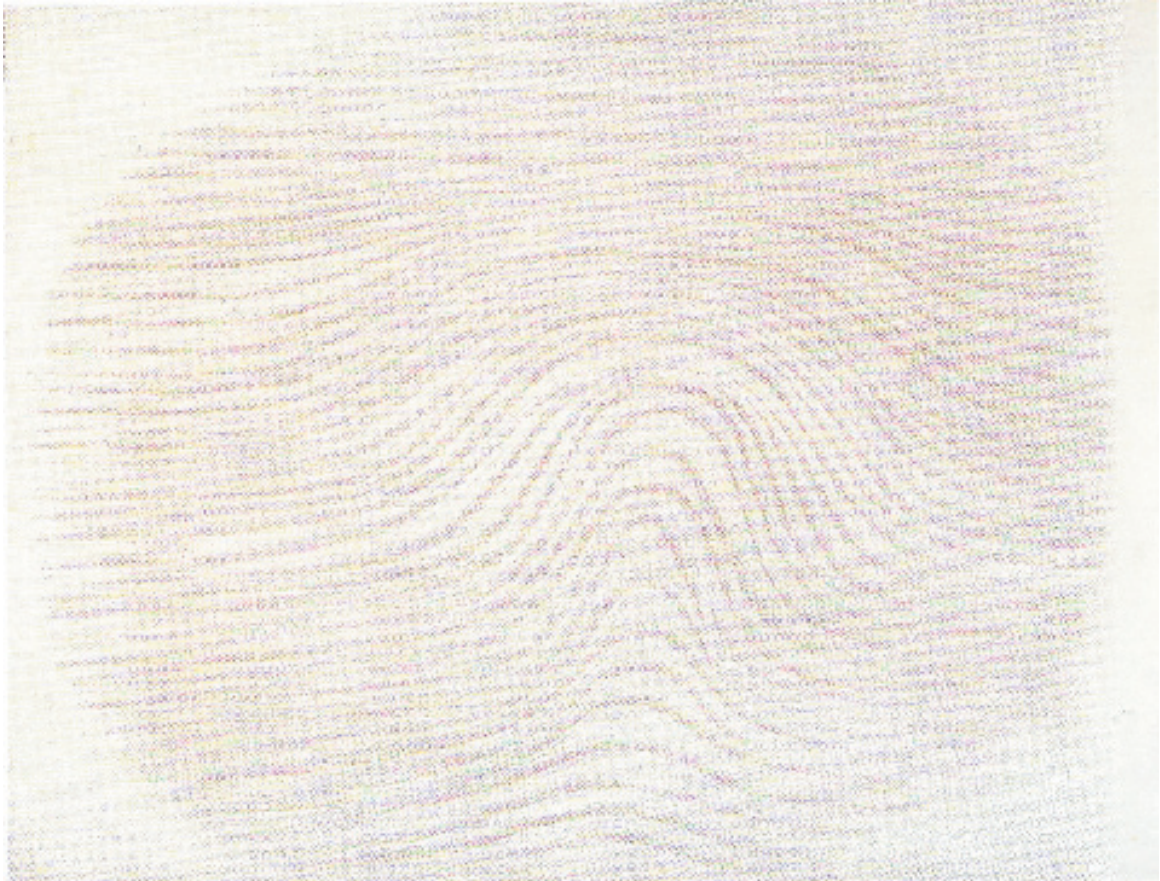


Abb. 63: O.T., 1964, Dispersion, PVC/Spanplatte, 50 x 66 cm



Abb. 64: *Cherchez la croix*, 1965, Lack, PVC auf Leinwand, 92 x 65 cm.

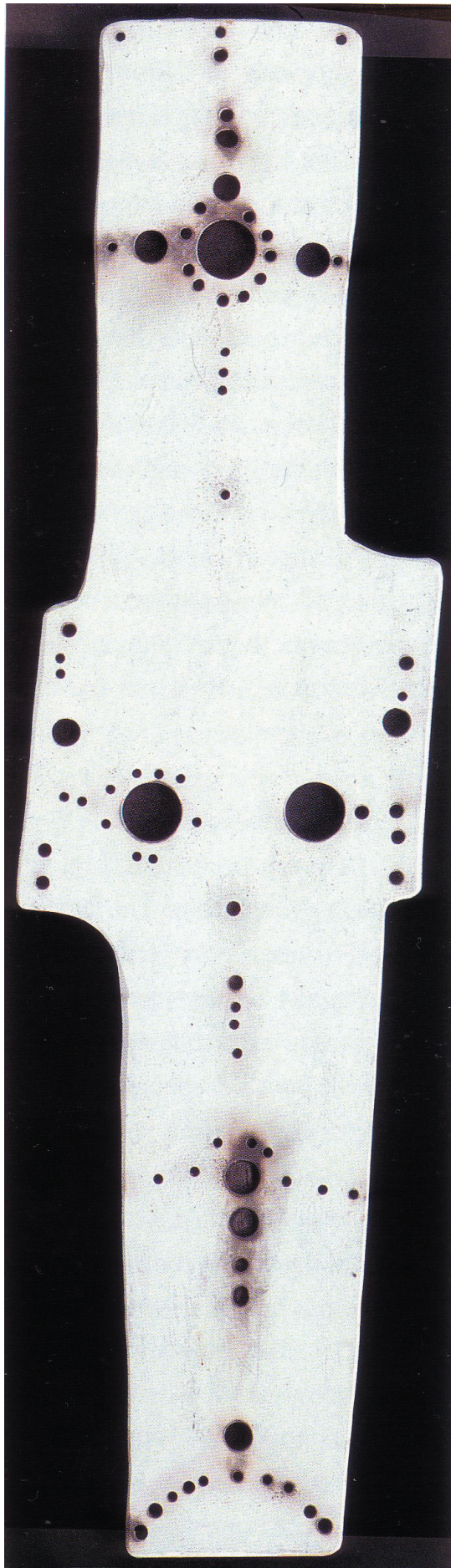


Abb. 65: *Mutter am Kreuz*, 1974, Lack/Sperrholz, gelocht, gebrannt, 170 x 65 cm

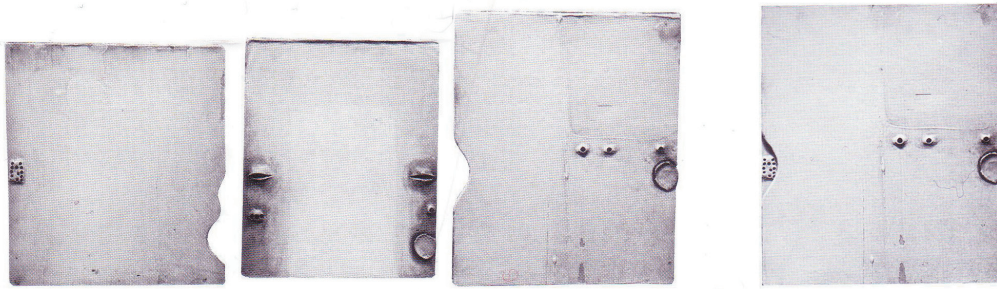


Abb. 66



Abb. 67

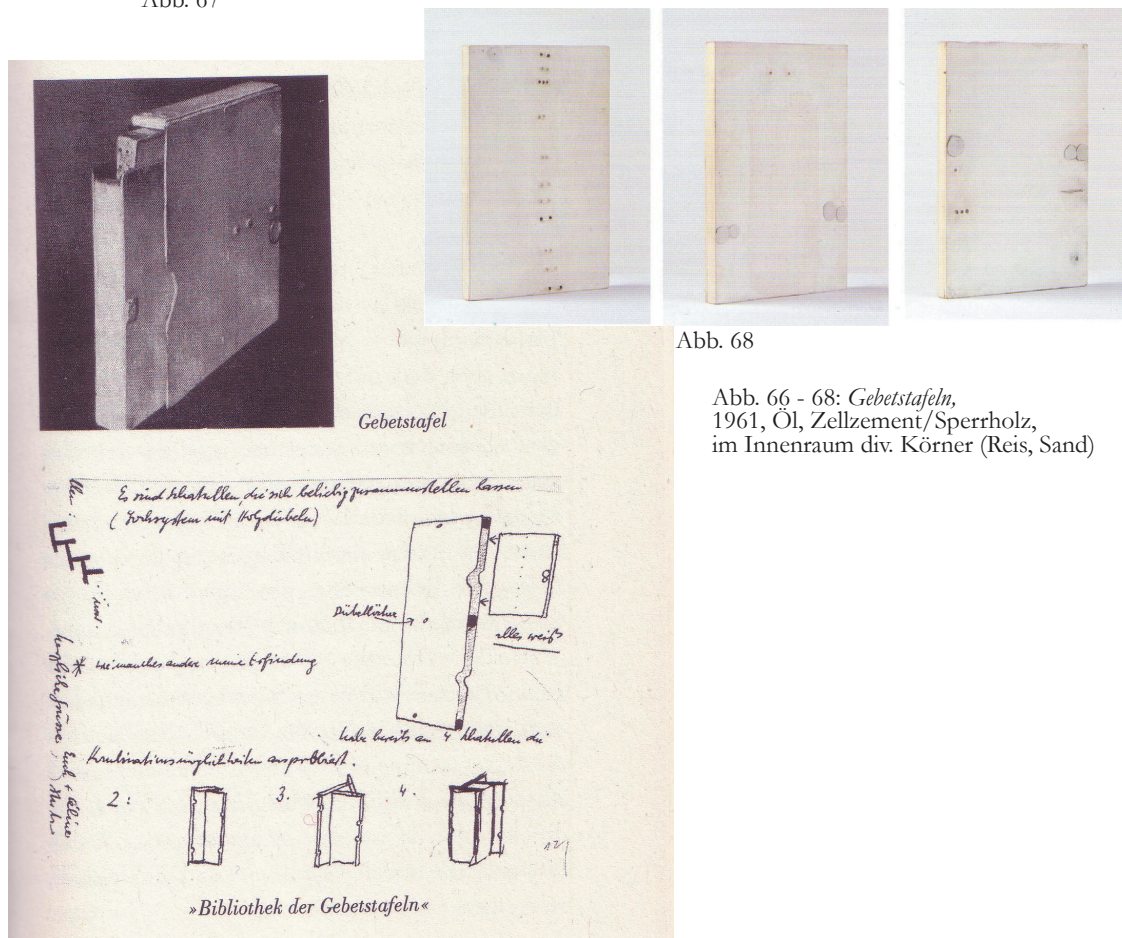


Abb. 68

Abb. 66 - 68: Gebetstafeln,
1961, Öl, Zellzement/Sperrholz,
im Innenraum div. Körner (Reis, Sand)

Abb. 69: Skizze aus einem Brief Bischoffshausens an Ernst Hildebrand

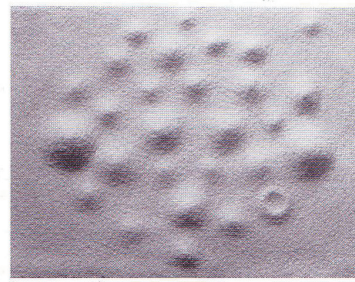
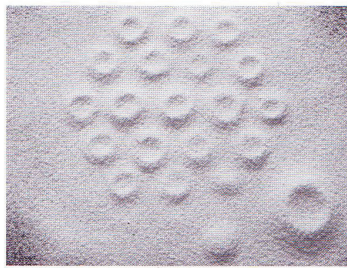


Abb. 70: Polentabilder

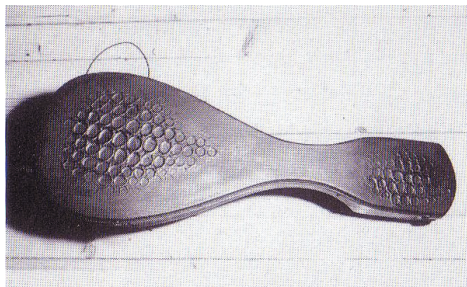


Abb. 71: Mandolinenkasten mit Relief, 1951



Abb. 74: Zwei Türen, 1960, Lack, PVC auf alten Türflügeln, 87,5 x 41,5 cm



Abb. 73: O.T., PVC auf Herrenhemd

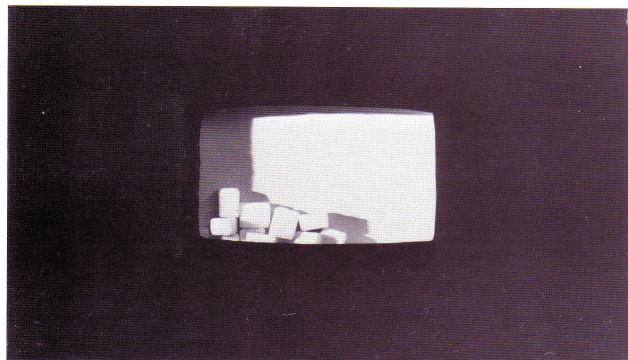


Abb. 75: Rizovision, 1963, Dispersion, Würfelzucker, Leinwand, 55 x 45 cm, Innenfeld 10 x 16 cm

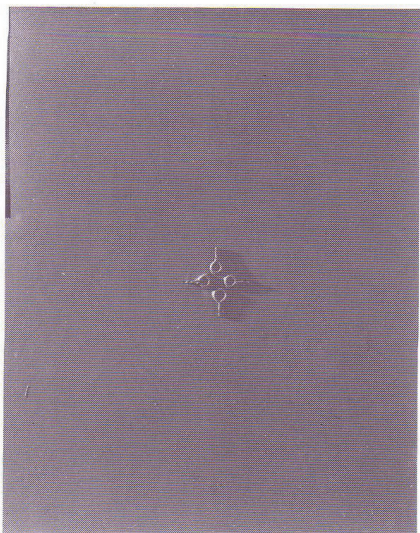


Abb. 76: *Ringschraubenkreuz*, 1973, Lack, Ringschrauben auf Hartfaserplatte, 40 x 31 cm

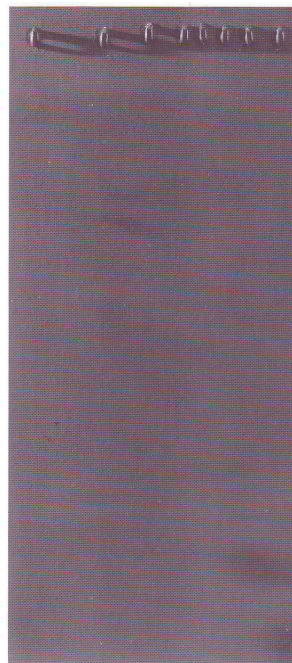


Abb. 77: *Schlüsselbrett*, 1975, Lack, Kabelklemmen auf Holz



Abb. 78: *Gold-Reis*, 1979, Reiskörner vergoldet auf grundierter Holzplatte, 30x30 cm, Galerie Magnet

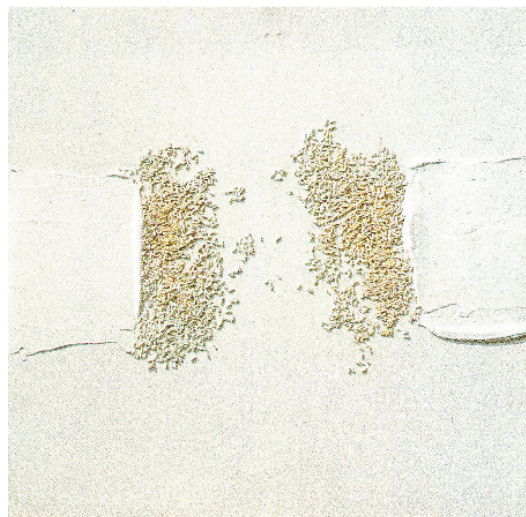


Abb. 79: *Horizont*, 1979, Hantek, Reis, PVC auf Holzspanplatte, 50x50cm

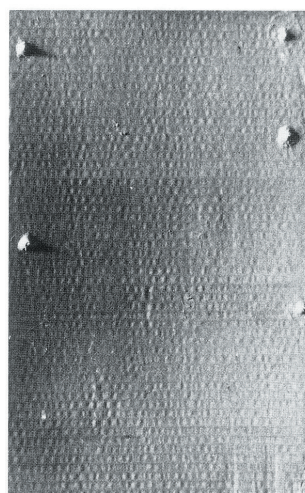
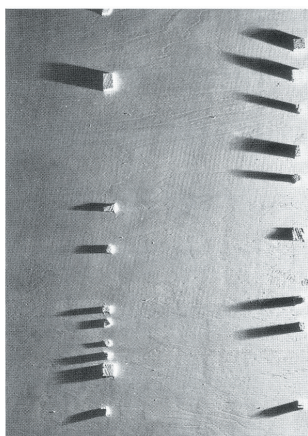
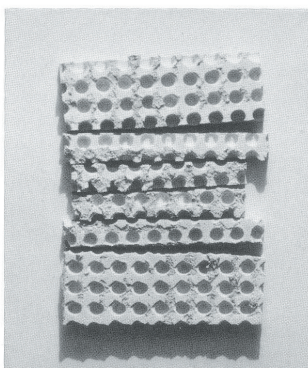


Abb. 80: *Strukturforschungen*



Abb. 81: *Partitur*,
1980,
Archiv Helene Bischoffshausen

Abb. 82: *Partitur*,
1979,
Archiv Helene Bischoffshausen



Abb. 83: *Partitur*,
1980,
Archiv Helene Bischoffshausen

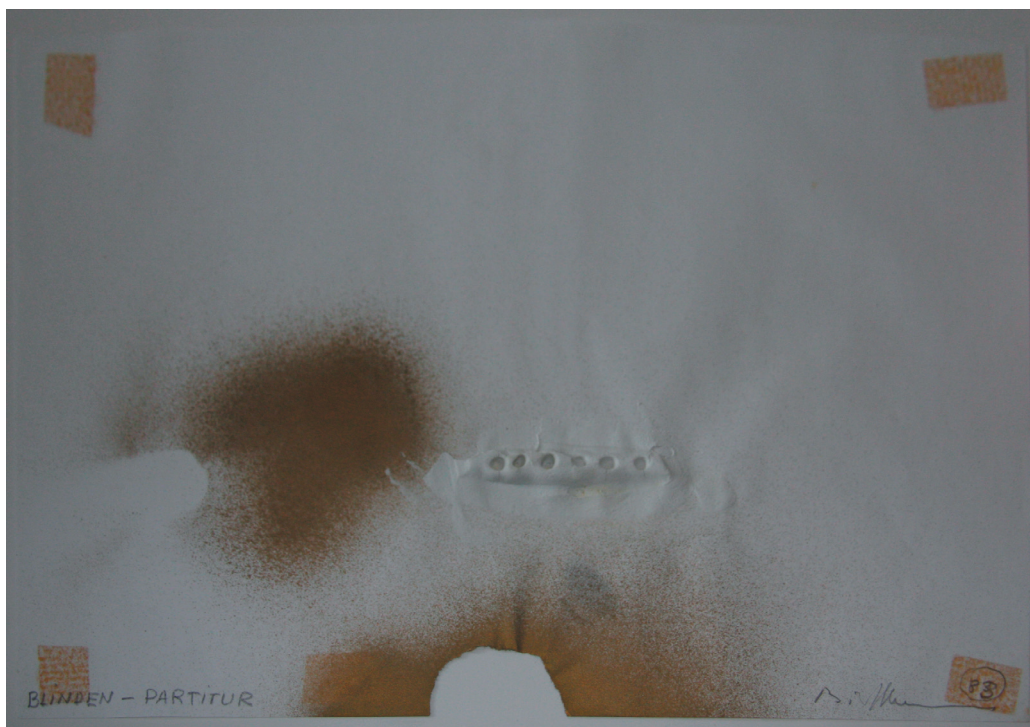


Abb. 84: *Blinden-Partitur*, 1983, Goldlack, Zellzement, Dispersion auf Papier, 21 x 29,8 cm, Archiv Helene Bischoffshausen



Abb. 85: *Blindenmusik*, 1979, Mischtechnik auf Karton, 34 x 24,5 cm (64,5 x 49 cm), Archiv Helene Bischoffshausen



Abb. 86: *Blindenmusik*, 1979, Mischtechnik auf Karton, 21 x 26 cm, Archiv Helene Bischoffshausen



Abb. 87: *Partitur - zu blind*, 1978, Galerie Walker



Abb 88: *Partitur*, 1978, Graphit auf Papier, 16 x 21 cm (22 x 27 cm), Wien Museum



Abb. 89: "Notenmaterial" der Musiker

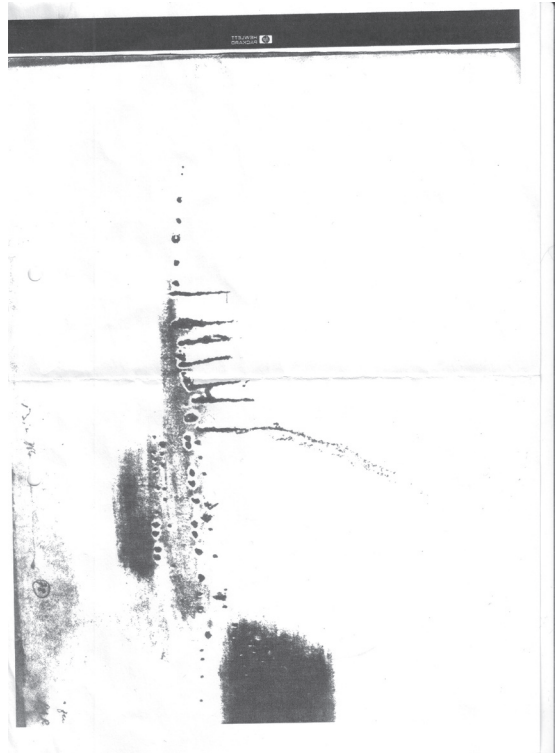


Abb. 90: "Notenmaterial" der Musiker

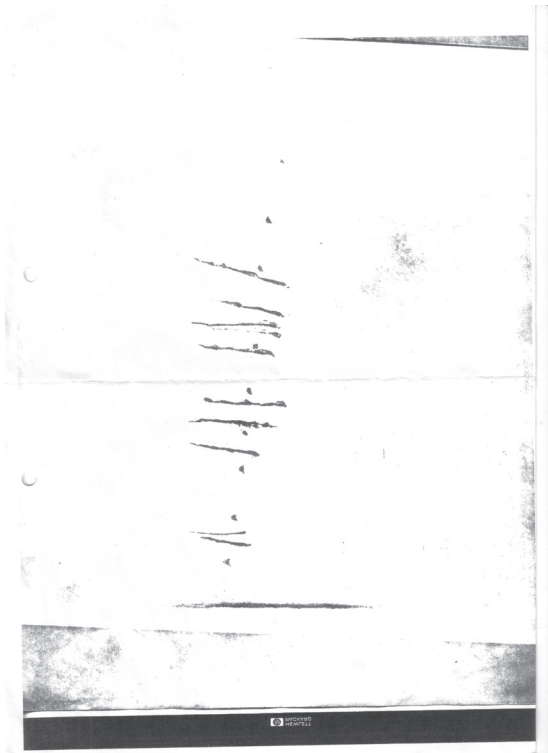


Abb. 91: "Notenmaterial" der Musiker

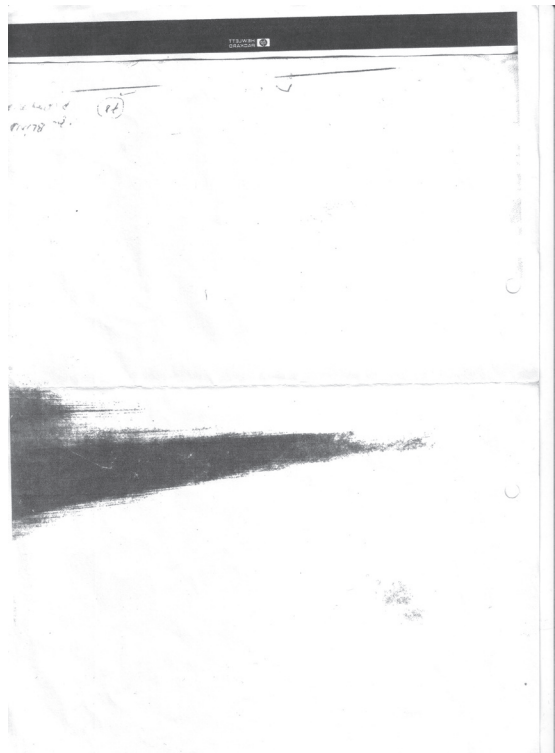


Abb. 92: "Notenmaterial" der Musiker

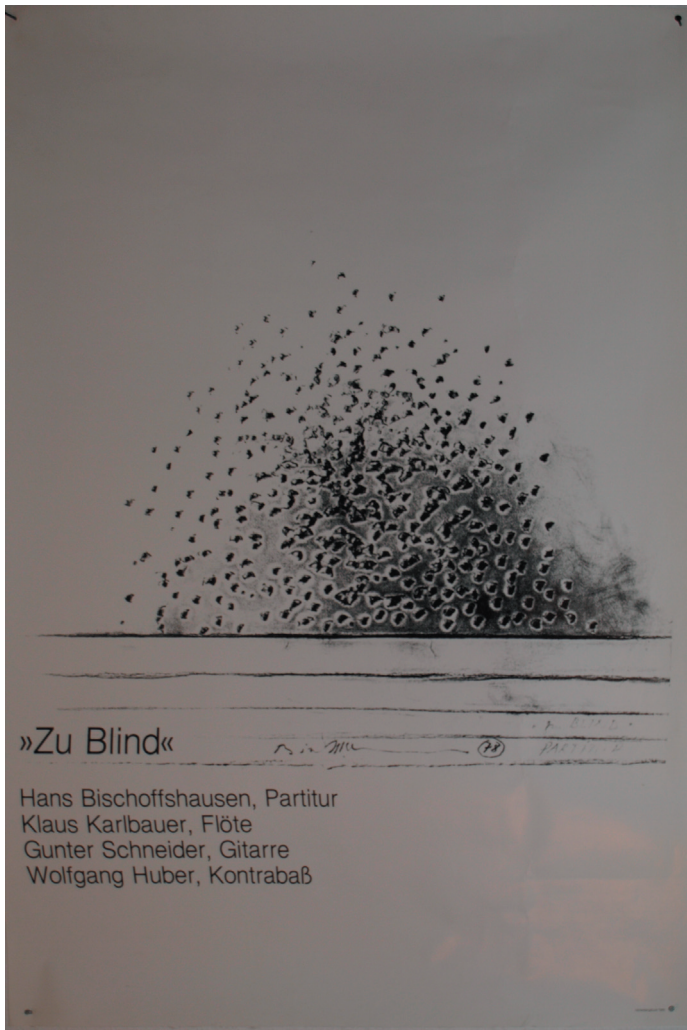


Abb. 92:
Plakat zu den "Zu Blind"-Konzerten



Abb. 93: Klaus Karlbauer und Gunter Schneider in der Jungen/Musikgalerie 1983

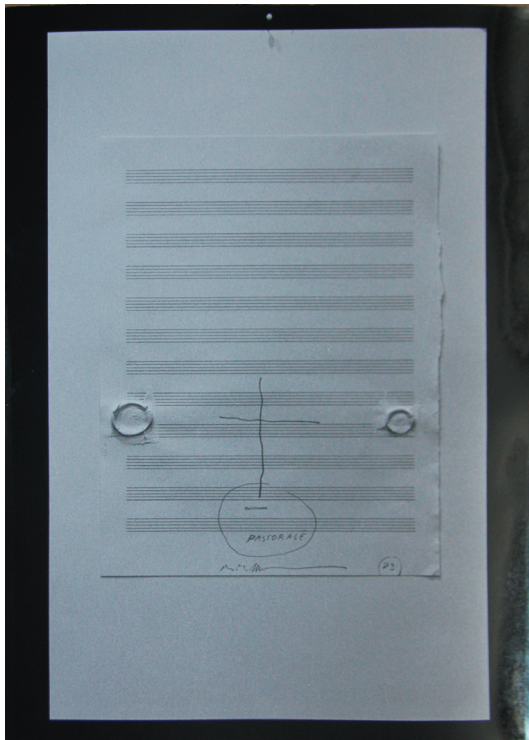


Abb. 94: Fotografie des "Notenlinienbildes" *Pastorale* von 1983, Archiv Helene Bischoffshausen

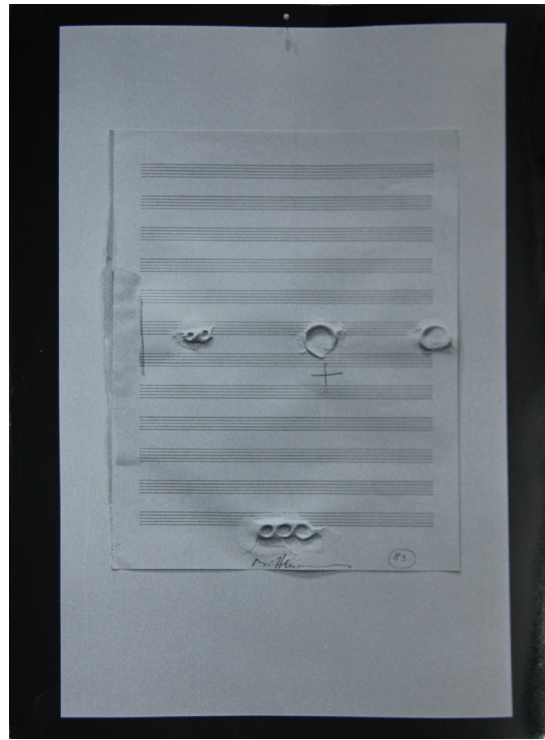


Abb. 95: Fotografie eines "Notenlinienbildes" von 1983, Archiv Helene Bischoffshausen

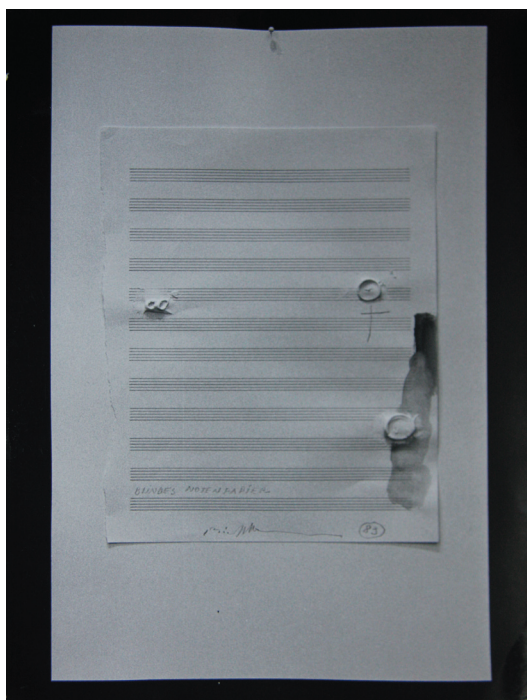


Abb. 96: Fotografie eines "Notenlinienbildes" *Blindes Notenpapier* von 1983, Archiv Helene Bischoffshausen



Abb. 97: Fotografie eines "Notenlinienbildes" von 1983, Archiv Helene Bischoffshausen

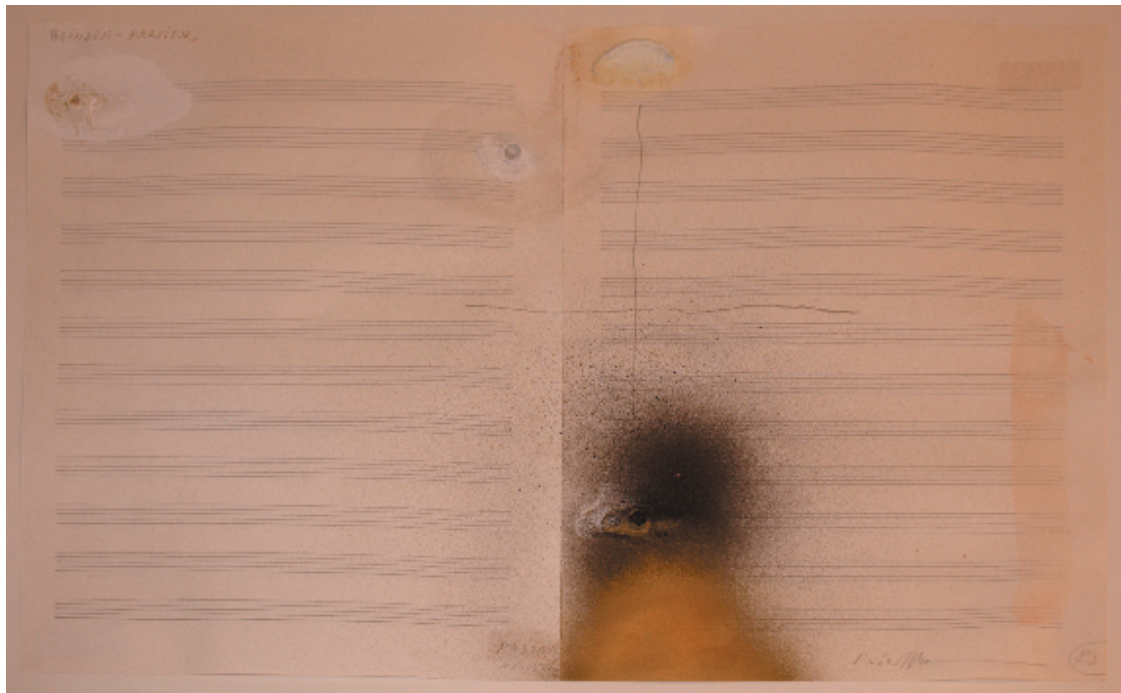


Abb. 98: *Blinden-Partitur*, 1983, Dispersion, Zellsament, Bleistift, Goldlack auf Notenpapier, 32 x 50 cm, Sammlung Carlos Hutter

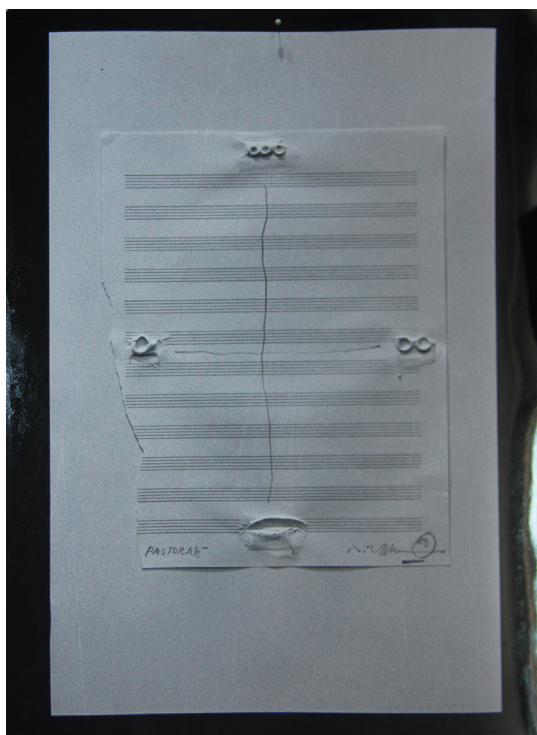


Abb. 99: Fotografie des "Notenlinienbildes" *Pastorale* von 1983, Archiv Helene Bischoffshausen



Abb. 100: "Notenlinienbild" *Pastorale*, 1983, Zellzement, Bleistift, Goldlack auf Notenpapier, 32 x 25 cm, Kärntner Privatsammlung

Lebenslauf

Clara Kaufmann

geboren am 1. 5. 1983 in St. Veit/Glan (Kärnten).

- Juni 2001: Matura am Bundesgymnasium Wien VI, Amerlingstraße 6
(„ausgezeichneter Erfolg“)
- April 2004: 1. Abschnitt des Kunstgeschichte Studiums an der Universität
Wien („mit Auszeichnung bestanden“)
- Jänner 2007 – lfd: als Kunstvermittlerin für das Wien Museum tätig
- Nov. 2010 – April 2011: Zertifikatskurs für Kunst- und Kulturvermittlung
(Institut für Kulturkonzepte Wien)

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem 1927 in Feld am See (Kärnten / Österreich) geborenen bildenden Künstler Hans Bischoffshausen. Auf Lebenslauf und künstlerische Entwicklung Bischoffshausens folgt eine Vertiefung in das Hauptthema der Arbeit.

Einführend wird anhand von exemplarisch ausgewählten Künstlerpersönlichkeiten (Paul Klee, Piet Mondrian, Erik Satie, Anestis Logothetis) ein Abriss über die Mannigfaltigkeit der wechselseitigen Beeinflussungen von Musik und Malerei vor allem im 20. Jahrhundert gegeben. In der Folge wird in vier Hauptkapiteln im Speziellen auf den Einfluss von Musik auf das Schaffen von Hans Bischoffshausen eingegangen.

Basierend auf einem Zitat des Künstlers, in dem er auf Anregungen durch serielle Musik in seiner künstlerischen Arbeit hinweist, beschäftigt sich das erste Hauptkapitel (Kapitel V) mit jener Musikrichtung und verschiedenen Interpretationsansätzen, wie Bischoffshausen den musikalischen Serialismus in eine bildnerische Sprache umsetzte.

Das zweite Hauptkapitel (Kapitel VI) setzt sich mit Konkreter Musik auseinander. Auffällige Parallelen zwischen der Arbeitsweise und Philosophie der Komponisten und jener Bischoffshausens werden dargelegt, verdeutlicht anhand eines Vergleichs mit John Cage. Weiters wird auf den Umgang des Malers mit Geräusch und Stille und deren Umsetzung in seinen Werken eingegangen.

Kapitel VII stellt eine Dokumentation einer umfassenden, bisher unpublizierten Serie von Grafiken dar, die Bischoffshausen unter dem Titel „Musiklandschaften“ subsumiert hat. Die Dokumentation wird durch ein Teilwerkverzeichnis im Anhang komplettiert.

Das letzte Hauptkapitel (Kapitel IIX) setzt sich mit Bischoffshausens „Partituren“ auseinander – Bilder, die er zu dem Zweck schuf, sie von Musikern interpretieren zu lassen und somit hörbar zu machen. 1983 kam es zu zwei Konzerten, in denen dies durch die Musiker Klaus Karlbauer (Flöte), Gunter Schneider (Gitarre) und Wolfgang Huber (Kontrabass) geschah. Es folgt eine Dokumentation dieser Konzerte, in

der auch ausführlich auf die Interpretationsansätze und Vorgehensweisen der Musiker eingegangen wird. Das Kapitel wird von einem Exkurs über eine weitere Werkserie Bischoffshausens mit musikalischem Zusammenhang abgeschlossen. Es handelt sich dabei um eine Reihe von Bildern, deren Trägermaterial Notenpapier ist.

Dank

Helene Bischoffshausen, Frau Krappinger, Christian Kircher

Dieter Kaufmann, Gunda König

Ernst und Uta Hildebrand, Grete und Michael Leischner, Klaus Karlbauer, Gunter Schneider, Carlos Hutter, Herbert Mogg, Albin Bulfon, Peter Raab, Caroline Walker

Sigrid Friedmann, Claudia und Ludwig Roithinger, Felix Bohatsch, Stephan Ladurner

Yasmin Randall, Elisabeth Wassertheurer